

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LEIRIA
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E DESIGN
CALDAS DA RAINHA



METÁFORAS, MATERIAIS E PROCESSOS

Marisa Moreira Piló Dos Santos

MESTRADO EM ARTES PLÁSTICAS

Componente Escrita da Tese

Caldas da Rainha2014

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LEIRIA
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E DESIGN
CALDAS DA RAINHA



METÁFORAS, MATERIAIS E PROCESSOS

Orientação:
Professor Doutor António Rebelo Delgado Tomás
Professor especialista Paulo Quintas

MESTRADO EM ARTES PLÁSTICAS

Componente Escrita da Tese

Caldas da Rainha 2014

Agradecimentos

Aos Professores António Delgado e Paulo Quintas pela orientação.

À Vânia Magalhães e Catarina Pereira pelo auxílio, paciência e incentivo que me deram durante dois anos.

À Inês Vaz e ao meu irmão Luís Santos pelo incentivo.

À minha Mãe por me ter ajudado.

À professora Susana Santos pela sua gentil colaboração neste projecto.

E em especial ao meu Pai por tudo o que fez e faz por mim.

Resumo

O conceito da *Assemblage*, objetos surrealistas, *Objetos trouvés* e *ready-mades* são investigados para demonstrar que existem diferentes caminhos na escultura e que conseguem aliviar a dificuldade dos processos construtivos presentes na execução de esculturas.

A concretização plástica do projeto pessoal passou a ser a procura de uma forma de construir objetos tridimensionais através da técnica da *Assemblage*, que com a apropriação e junção de objetos comuns do dia-a-dia, consegue criar objectos híbridos, capazes de criarem metáforas.

Summary

The concept of *Assemblage*, surrealistic objects, *Objects trouvé*, and *ready-mades*, are investigated to demonstrate how there are different ways in which sculpture can ease the difficulty of construction processes present in executing sculptures.

The plastic achievement in the personal project has become the search for a way to build three-dimensional objects using the technique of *Assemblage*, that with the joint ownership of common objects and everyday, could create hybrid objects, capable of creating visual metaphors.

Palavras – Chave: METÁFORA, CAIXA, LUZ, AUSÊNCIA, ASSEMBLAGE

Key–Words: METAPHOR, BOX, LIGHT, ABSENCE, ASSEMBLAGE

Índice

Resumo.....	5
Palavras-chave.....	6
Índice de imagens.....	9
Introdução	13

I. Componente teórica do projecto de investigação

1. Apropriação de conceitos como referentes	14
1.1. Conceitos <i>Uncanny</i>	14
1.2. Object Trouvé e Ready-made	16
1.3. Assemblage	20
1.4. Conceitos do <i>Maravilhoso, Acaso e Magia</i>	26
1.5. A ideia de <i>Fetiche</i>	33
2. A Metáfora como estratégia criativa	35
3. <i>A Obra Aberta</i> como estratégia criativa.....	37
3.1. Sobre a componente teórica do projecto de investigação	38

4. Componente prática do projecto de investigação

4.1. Decisões técnicas e formais	42
4.2. Materiais.....	44
4.2.1 Napa.....	45
4.2.2 Moldura.....	45
4.2.3 Caixa.....	47
4.2.4 Espelho.....	49
4.3 Imateriais.....	50

4.3.1. Luz.....	50
4.3.2 Sombra.....	52
Conclusão.....	55
Bibliografia.....	57

Índice das Imagens

Figura 1 – Victor Brauner, *Table de loup (mesa do lobo)*, 1947, fotografia de Denise Bellon, impressão de gelatina de prata, 24 x 30 cm

In: PFEIFER, Ingrid [et.al]- *Surreal Objects: Three-Dimensional Works from Dalí to Man Ray*. Frankfurt. Hatje Cantz Verlag, 2011. p.14

Figura 2 – Man Ray, *L'énigme d'Isidore Ducasse, (O enigma de Isidore Ducasse)* 1920, máquina de costura, lã e corda, 45 x 58 x 23 cm

In: PFEIFER, Ingrid [et.al]- *Surreal Objects: Three-Dimensional Works from Dalí to Man Ray*. Frankfurt. Hatje Cantz Verlag, 2011. p.183

Figura 3– Marcel Duchamp, *Fresh Window, (Janela Fresca)* 1920, Madeira pintada, vidro, 77,5x44,8 cm

Disponível em: http://www.moma.org/learn/moma_learning/marcel-duchamp-fresh-window-1920 [consultado a 14 de Dezembro de 2013]

Figura 4- Marcel Duchamp, *Fountain, (Fonte)* 1917, replica 1964. Porcelana, 36 x 48 x 61 cm. Coleção Tate

Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573> [consultado a 20 de Julho]

Figura 5- André Breton, *Le Torrent automobile...Poème Objet (A torrente automóvel...poema objecto)*, 1934, Poema escrito, objecto pintado, 21,5 x 24,3 x 3,3 cm

In: PFEIFER, Ingrid [et.al]- *Surreal Objects: Three-Dimensional Works from Dalí to Man Ray*. Frankfurt. Hatje Cantz Verlag, 2011. p.150

Figura 6- Meret Oppenheim, *Breakfast in Fur, (pequeno almoço)* 1936. Copo, colher pele de galea. Dimensões variáveis. The Collection, MoMA

Disponível em: http://www.moma.org/collection/provenance/provenance_object.php?object_id=80997 [consultado a 20 de Julho de 2013]

Figura 7- Jean Dubuffet, *Butterfly-Wing Figure (Figura asas de borboleta,)* 1953, guache e asas de borboleta sobre cartão, 25 x 18,5 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C.

Disponível em: http://www.hirshhorn.si.edu/search-results/?edan_search_value=jean+Dubuffet&edan_search_button=Search+Collection#detail=http%3A%2F%2Fwww.hirshhorn.si.edu%2Fsearch-results%2Fsearch-result-details%2F%3Fedan_search_value%3Dhmsg_91.49 [consultado a 20 de Julho de 2013]

Figura 8-Pablo Picasso, *Guitar (Guitarra)* (depois de 31 de Março de 1913), Papel cortado, papel impresso, carvão, tinta e giz. 66.4x 49.6 cm

Disponível em: http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/Picasso--Guitars-1912-1914/pablo-picasso-guitar-cerert-1913.htm [consultado a 26 de Outubro 2013]

Figura 9- George Groz, *Remember Uncle August, the Unhappy inventor, (Relembrar o tio Augusto, um inventor infeliz)*, 1919, Óleo sobre tela, carvão vegetal, revista, botões, 19x15 cm. Centre Pompidou.

Disponível em: http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action;jsessionid=67EDEE1CE18431FAE304D6920E0A1317?param.id=FR_R-c2bf84f5aa6463740a99bc2f2af2184¶m.idSource=FR_O-6181205f57eaccbb8092ee6f6d7668a1 [consultado a 26 de Outubro de 2013]

Figura 10 – André Breton, *Poème Objet (Poema-Objecto)*, Colagem de objectos, e inscrições de poemas, na madeira, 16,30 x 20, 70 cm. Galeria Nacional da Escócia

Disponível em:

http://www.nationalgalleries.org/collection/artists-a-z/B/6018/artist_name/Andr%C3%A9%20Breton/record_id/2213 [consultado a 4 de Dezembro de 2013]

Figura 11 – George Herms, *Assemblage*, 1997, 66 x 48x 9 cm. Galeria Seraphin, Filadélfia. Disponível em: <http://seraphin.squarespace.com/herms-works/images/2957102> [consultado a 4 de Dezembro de 2013]

Figura 12 - Bernard Prás, *“Bob Marley”*,2010, Mix Media, Dimensões Variáveis. Disponível em: <http://www.bernardpras.fr/>

Figura 13 -Viclk Muniz, *Narciso, a partir de Caravaggio*, 2005, Cópia cromogénia digital, 224 x 180 cm. Disponível em: <http://www.nararoesler.com.br/artistas/vik-muniz> [Consultado a 24 de Outubro de 2013]

Figura 14 – Man Ray, *Mr.Knife and Mrs. Fork (Mr. Faca e Mrs. Garfo)* 1944/1973, Assemblage, 31 x 20 cm.

In: PFEIFER, Ingrid [et.al]- *Surreal Objects: Three-Dimensional Works from Dalí to Man Ray*. Frankfurt. Hatje Cantz Verlag,2011. P.199

Figura 15 - Meret Oppenheim, *My Nurse (Mr. Enfermeira)*1936, réplica do original 1967, Travessa de prata, sapatos, cordel, papel,14 x 21 x 33 cm

In: CAWS, Mary Ann [et.al.] – *Surrealism*, Londres, Phaidon, 2004. P.108

Figura 16 – George Grosz, *John Heartfield, Electromachine Tatlin Pastick/ The Middle- Class Philistine Heartfield Gone Wild (Electro- Mechanical Tatlin Sculpture)* 1920/1988, Diversos matérias, 130 x 45 x 45 cm

Figura 17- André Breton, *Clochette (sino de Mão)*,1940, metal, vidro e mármore, 11,8 x 7,3 cm
IN: In: PFEIFER, Ingrid [et.al]- *Surreal Objects: Three-Dimensional Works from Dalí to Man Ray*. Frankfurt. Hatje Cantz Verlag,2011. p.189

Figura18 –Meret Oppenheim, *Table with Bird's Legs (Mesa com pernas de pássaro)*, 1939, Mesa de madeira dourada, pés de pássaro em bronze, 65 x 70 x 50 cm

In: PFEIFER, Ingrid [et.al]- *Surreal Objects: Three-Dimensional Works from Dalí to Man Ray*. Frankfurt. Hatje Cantz Verlag,2011. p.179

Figura 19- Salvador Dalí, *Objet escatologique de fonctionnement symbolique (Le soulier de Gala)/ Objecto escatológico de funcionamento simbólico (Sapato de Gala)*, 1930/1973, Assemblage, 47,7 cm de altura

In: PFEIFER, Ingrid [et.al]- *Surreal Objects: Three-Dimensional Works from Dalí to Man Ray*. Frankfurt. Hatje Cantz Verlag,2011. p.39

Figura 20-Manequin de Óscar Dominguez, 1936, fotografia de Denise Bellon (Imagem de cima)

In: PFEIFER, Ingrid [et.al]- *Surreal Objects: Three-Dimensional Works from Dalí to Man Ray*. Frankfurt. Hatje Cantz Verlag,2011. P.72

Figura 21- Manequins de Salvador Dalí, Wolfgang Paalen e August Espinosa, 1938, fotografia de Denise Bellon

In: PFEIFER, Ingrid [et.al]- *Surreal Objects: Three-Dimensional Works from Dalí to Man Ray*. Frankfurt. Hatje Cantz Verlag,2011. P.72

Figura 22- Raoul Ubac, Manequins by Maz Ernest and Joan Miró, 1938

In: PFEIFER, Ingrid [et.al]- *Surreal Objects: Three-Dimensional Works from Dalí to Man Ray*. Frankfurt. Hatje Cantz Verlag,2011. P.6

Figura 23- Kasemir Malevich, *Suprematist Composition (composição Suprematista)*, 1918, óleo sobre tela

Disponível em : <http://www.e-flux.com/journal/becoming-revolutionary-on-kazimir-malevich/> [consultado a 15 de Dezembro de 2013]

Figura 24 – Carlos Nogueira, *construção com castanho*, 2008, ferro, vidro, madeira e esmalte, 129,9 x 153 x 33,9 cm

In: FUNDAÇÃO CARMONA E COSTA, *Desenhos construções e outros acidentes: Carlos Nogueira*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008.

Figura 25 – Carlos Nogueira, *construção com verde*, 2008, ferro, vidro, madeira e esmalte, 180 x 153 x 33,9 cm

In: FUNDAÇÃO CARMONA E COSTA, *Desenhos construções e outros acidentes: Carlos Nogueira*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008.

Figura 26 – Marisa Santos, *Sem Título 4*, 2013, Madeira, acrílico opaco branco, luzes 137,5 x 54,5 x 24,2 cm

Figura 27-Marisa Santos, *Sem Título 3*, 2013, Madeira, napa, luzes, 148,5 x 53,5 x 33 cm

Figura 28- Marisa Santos, *Sem Título 1*, 2013, Madeira, napa, papel vegetal, Luz, 151 x 63 x 30,5 cm

Fig. 29- Marisa Santos, *Sem Título 10*, 2013, Ferro, Madeira, Luzes, vidro, 151 x 63 x 30 cm

Figura 30 – Marisa Santos, *Sem Título 8*, 2013, Aglomerado de Madeira, acrílico, branco, luzes. (Interior da caixa- pregos), 80,5 x 62 x 62 cm

Figura 31- Marisa Santos, *Sem Título 9*, 2013, Madeira, acrílico branco, Luzes, pregos, 160 x 62 x 80 cm

Figura 32- Marisa Santos, *Sem título 7*, 2013, Espelho, Luzes, Madeira, 130x 48,5x 73 cm

Fig.33- Marisa Santos, *Sem título 7*, 2013,Espelho, Luzes, Madeira130x 48,5x 73 cm

Fig.34 – Marisa Santos, *Sem Título 2*, 2013, Acrílico branco, madeira, luz eléctrica, pregos, 89,8 x 30,6 x 10,9 cm

Fig. 35- Marisa Santos, *Sem Título 5*, 2013, Chapa de Ferro, Napa, Madeira, Luz, 138 x 37,5

Fig. 36- Marisa Santos, *Sem Título 6*, 2013, Madeira, Luzes, vidro, 150 x 64,5 x 66,5 cm

Introdução

A pesquisa teórica, os objetivos e as ideias do projeto artístico serão abordados neste relatório, em dois capítulos, um sobre a pesquisa teórica, outro sobre o processo prático. A componente teórica do projeto procura estabelecer uma ponte de ligação entre conceitos, artistas e movimentos artísticos que já se tinham apropriado de materiais comuns, aos quais atribuíram um valor artístico.

No primeiro capítulo, começo por enquadrar a teoria de *Uncanny* de Freud, por este conceito ter influenciado os surrealistas e, de certa forma, contextualiza o *Object Trouvé* e o *Readymade*.

Depois de uma pequena introdução ao *Object Trouvé* e o *Readymade*, passo a explicar um pouco a técnica de construção *Assemblage*, e como foi utilizada no meu projeto artístico.

Sigo com o estudo sobre o *acaso*, o maravilhoso e a magia, características inerentes aos objetos surrealistas, o qual representa bem a ideia que projeto para os meus objetos artísticos. Já sobre o conceito *Fetiche*, de Marx e Freud, apenas é referido por ter sido um conceito indissociável do movimento Surrealista, que apesar de não ser uma característica do meu trabalho, procurei estabelecer um ponto comum com a minha obra, devido a essa ligação com o Surrealismo.

No segundo capítulo, refleti sobre o conceito de *Metáfora e a Obra Aberta*, que se tornaram fundamentais para a interpretação de qualquer obra de arte.

Por último, segue-se a descrição da metodologia utilizada no meu projeto artístico e justificações sobre a escolha dos materiais e referências a ideias de outros autores e artistas que tinham algo em comum com este meu projeto plástico.

I. Componente teórica do projecto de investigação

1. Apropriação de conceitos como referentes

1.1. Conceito *Uncanny*

A estratégia da *assemblage*, de objetos comuns, surge aqui como a ferramenta para a materialização de composições artísticas que desafiam a razão e pretendem evocar o absurdo ou o irracional. Neste sentido, entendo que as minhas *assemblages* nutrem afinidades conceptuais com o irracional ou com o absurdo, através da apropriação e montagem de diferentes objetos, que, no seu resultado final e por conviver num mesmo objeto, geram um outro de natureza híbrida. Seguindo a mesma intenção que os objetos surrealistas que pretendiam causar estranheza (*uncanny*)¹. A figura 1 pode servir de exemplo para os objectos *uncanny*, dos Surrealistas.



Fig.1 – Victor Brauner, *Table de loup (mesa do lobo)*, 1947, fotografia de Denise Bellon, impressão de gelatina de prata, 24 x 30 cm

Este conceito de *uncanny* baseia-se na teoria de Freud sobre as abrangentes definições que o *uncanny*, pode ter, encontrei na citação abaixo referida a ideia que mais se aproxima dos objectos surrealistas.

“ Este facto de que um efeito estranho, surge muita das vezes quando o limite entre fantasia e a realidade é turva, quando somos confrontados com a realidade de algo que tínhamos até agora considerado imaginário, quando o símbolo

¹ A este propósito sobre a estranheza dos objectos ver : BRETON, André, *A crise do objecto in Panorama das artes plásticas contemporâneas*, Editorial Estúdios Cor, Lisboa, 1963, pp.443 e 444.

assume a função plena e o significado do que ele simboliza, e assim por diante.”

2

Esta “estranheza” está também metaforizada no enigma do poeta Isidore Ducasse, o qual se tornou o fundamento para os “objetos absurdos” dos surrealistas:

“Muitas vezes a analogia citada é “ Tão bonito quanto um encontro acidental entre uma máquina de costura e um guarda-chuva na mesa de dissecação”. Do poeta Isidore Ducasse, conhecido como o Conde de Lautréamont, refere-se a objetos do quotidiano que se encontram um ao outro numa combinação absurda o que faz com que estimulem um processo psicológico no espetador o que mudaria e ao seu pensamento, a vida e a sociedade como um todo — ou então era o objetivo da declaração dos Surrealistas .”³



Fig.2 – Man Ray, *L'énigme d'Isidore Ducasse*, (*O enigma de Isidore Ducasse*)1920, máquina de costura, lã e corda, 45 x 58 x 23 cm

O objeto surrealista coloca ao espetador um enigma, que surge de uma relação visual familiar com o objeto, mas incompreensível. A nova relação entre sujeito e objeto torna-se ambígua: o

² Tradução feita pela autora, da citação original, “ *This is the fact that an uncanny effect often arises when the boundary between fantasy and reality is blurred, when we are faced with the reality of something that we have until now considered imaginary, when symbol takes on the full function and significance of what it symbolizes, and so forth.* ” FREUD, Sigmund, *The Uncanny*, Londres, Penguin Books: Modern Classic, 2003. p.150.

³ Tradução feita pela autora, da citação original, “ *The often quoted simile “as beautiful as an accidental encounter between a sewing machine and an umbrella on dissection table.” By the poet Isidore Ducasse, known as the Comte de Lautréamont, refers to everyday objects encountering one another in such absurd combinations that they trigger a psychological process in the viewer that would change thought, life and society as whole—or so the Surrealist’s declared goal.* ” INGRID, Pfeiffer [et.al.], *Surreal Objects*, Frankfurt, Hatje Cantz, 2001. p.15.

objeto passa a ter um valor intrínseco e o sujeito é levado a interpretá-lo de forma subjetiva. O factor preponderante era provocar no espetador o desejo de ver além da matéria – este é um pensamento de Breton citado por Maria Jesús Ávila:

“Dizia Breton em A situação surrealista do objecto (1935) que “A sua inutilidade e a sua capacidade de evocação convertem-nos em objectos poéticos, que permitem ao espectador conhecer a maravilhosa precipitação do desejo.” A ambiguidade visual que possuem instala neles o enigma; um enigma que o nosso desejo é impelido a resolver na tentativa de ver para além daquilo que é visto.”⁴



Fig. 3– Marcel Duchamp, *Fresh Window (Janela fresca)*, 1920, Madeira pintada, vidro, cor 77,5x44,8 cm

Os objetos que os surrealistas construíram, criavam relações ambíguas entre espetador e eles próprios, uma espécie de formas enigmáticas que apelam ao inconsciente individual⁵, também são estas permissas que eu tento estabelecer com os objetos que crio.

1.2. Ready-Made e Object Trouvé

O enquadramento histórico e concetual que desenvolvo acerca do *object trouvé* e dos *ready-made*, serve para fazer o enquadramento do meu processo de trabalho e por estes terem sido apropriados como estratégias criativas, que eu considero semelhantes aos meus objectos.

⁴ ÁVILA, Maria J. Disponível em: < http://iha.fcsh.unl.pt/uploads/RHA_8_VA3.pdf > p. 287, linha 15.[consultado a 27 de Julho de 2013].

⁵ Recordamos que o conceito do inconsciente colectivo foi inventado pelo psiquiatra suíço, Carl Gustav Jung (1875-1961), ao qual chamava de arquétipo, no qual os surrealistas se apoiavam.

Para além de fazer parte de uma revolução artística que marcou gerações, esta nova forma de Arte, que incluí os *ready-made* e os *object trouvé* é ligada ao movimento Surrealista. Este movimento elevou objetos comuns a Arte criando propostas até então inexistentes.

David Santos ⁶ apresenta a tradução do termo *ready-made* para o português: “pronto-a-usar”, “já-pronto” ou “já-feito” e cita ainda uma definição de Marchel Duchamp sobre este conceito - “*O objeto incomum era promovido à dignidade de objeto de arte pela simples escolha do artista.*”⁷

Estes objetos eram escolhidos dentro de uma variedade de objetos produzidos em série.⁸ Marcel Duchamp defendia que a sua relação com os *readymade*, era baseada na indiferença, ou seja, o que ele apenas fazia era esvaziar o sentido ao objeto inicial atribuindo-lhe um novo conceito semântico que desafiava a sua função original - “*A escolha do ready-made é sempre baseada na indiferença visual, e ao mesmo tempo, numa ausência total de bom ou mau gosto.*”⁹ Esta indiferença no ato de escolher está presente até na própria palavra *ready-made*, que Duchamp criou em 1915, e revela que a definição da palavra não era mais que uma distração para ele:

*“A palavra ready-made ocorreu-me naquele momento, e parecia bastante conveniente, para essas coisas que não eram obras de arte, não eram desenhos, e não se encaixavam em nenhum dos termos aceites no mundo da arte. Foi por isso que fui tentado a fazê-lo.”*¹⁰

Os *ready-made* (figura 4), eram considerados “trocadilhos visuais-verbais”, manifestações mais físicas e conceptuais, enquanto que outros objetos surrealistas pretendiam levar o espetador a re-imaginar possíveis significados.

O que existe em comum entre os Surrealistas e as ideias do Duchamp é a preocupação com o que a arte podia ser, utilizando materiais e técnicas não convencionais (*non-art*) para fazerem obras de arte. O objetivo era ir contra o sistema de gosto burguês.

⁶ SANTOS, David, *Marcel Duchamp e os readymade: une sorte de rendez-vous*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007. p.18.

⁷ Tradução feita pela autora, da citação original: “*Object inusuel promu à la dignité d’objet d’art par le simple choix de l’artiste*”. SANTOS, David, *Marcel Duchamp e os readymade: une sorte de rendez-vous*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007. p.18.

⁸ Definição do que são objectos em série: “*A industrialização tem o intuito de produzir objectos em série, centenas, milhares de objectos exatamente iguais.*” disponível em : http://ppgav.ceart.udesc.br/turma1_2005/dame/E%20cap%201.pdf. [consultado a 18 de Dezembro de 2013].

⁹ CABANNE, Pierre, *Marcel Duchamp: O engenheiro do tempo perdido*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2ª ed., 2002, p.70.

¹⁰ CABANNE, Pierre *Op. Cit.*,p.70.

Terá sido o escultor Giacometti, o primeiro artista plástico a chamar às suas obras objetos, afastando-as do termo convencional de escultura.

Para Marcel Duchamp, a mudança de paradigma do termo escultura para a construção dos objetos possibilitou-lhe uma fuga à responsabilidade de execução como artesão, em que os possíveis defeitos que o objeto pudesse ter não se deveriam a ele, podendo dessa forma não assumir as consequências, defeitos ou funções que os objetos tivessem como pré-definição no mundo. Neste aspeto para Duchamp, o papel do espetador na observação da obra é importante, dado que é ele que irá completar o ciclo criativo iniciado pelo artista: *“Dou tanta importância àquele que a olha como àquele que a faz.”*¹¹



Fig.4-Marcel Duchamp, *Fontain (Fonte)*, 1917, replica 1964., Porcelana, 36 x 48 x 61 cm

Duchamp define ainda outra ideia no seu trabalho, uma oposição à responsabilidade sobre o que criava, *“(...) não era responsável. Estava feito, não fui eu que fiz. Há uma defesa, eu opunha-me à responsabilidade.”*¹² Esta posição de defesa relativa à responsabilidade de criação que Duchamp assume, é referida aqui por se relacionar com a minha posição face à construção dos objetos, uma vez que, quando introduzo objetos comuns nas minhas composições artísticas, a responsabilidade de ter algum “defeito” não se deve a mim. Para além de que, para mim, esta defesa relativa à responsabilidade de execução de um objeto, foi mais uma estratégia para eu conseguir uma maior liberdade de criação artística.

Contudo, a validação artística dos objetos comuns, sem nenhum valor estético em si, retirados do seu contexto original e elevados à condição de obra de Arte, é como se sabe questionável. Rosalind Krauss responde a essa questão :

“Evidentemente, uma das respostas sugeridas pelos ready-mades é a de que um trabalho de arte pode não ser um objecto físico, mas sim uma questão, e que seria possível reconsiderar a criação artísticas, portanto como assumindo

¹¹ CABANNE, Pierre, *Op. Cit.*, p.110.

¹² CABANNE, Pierre, *Op. Cit.*, p.71.

*uma forma perfeitamente legítima no ato especulativo de formular questões.*¹³

Object trouvé pode ser entendido através desta definição contida em dicionário artístico, “Na teoria surrealista um *object trouvé* é um (objecto encontrado), que pode ser achado numa caminhada pela rua, e ser exibido.”¹⁴

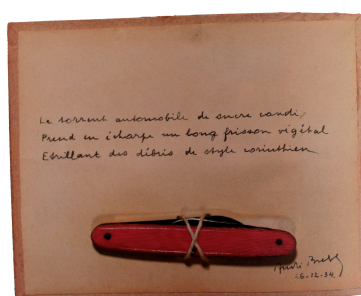


Fig.5- André Breton, *Le Torrent automobile...Poème Objet (A torrente automóvel...poema objecto)*, 1934, Poema escrito, objecto pintado, 21,5 x 24,3 x 3,3 cm



Fig.6-Meret Oppenheim, *Breakfast in Fur (Pequeno almoço em pelo)* 1936. Copo, colher pele de galeza. Dimensões variáveis

O *object trouvé* define-se como um objeto que o artista encontra ao acaso e que expõe como obra de Arte. Como exemplo temos as (fig.5 e 6). Estas seguem o princípio do *ready-made* mas possuem uma diferença: enquanto que o *object trouvé* é escolhido pelas suas qualidades estéticas, beleza e singularidade, o *ready-made* baseia-se na indiferença do gosto e da estética.

Mas é no sentido mais estético, encontrado nos objetos pelos surrealistas, que a minha decisão se baseia, na escolha dos materiais, na noção de gosto pessoal que segue um critério e experiência próprios do que é feio ou bonito. É por isso inegável que um juízo estético

¹³ KRAUSS, Rosalind, *Op. Cit.*, p91.

¹⁴ Tradução feita pela autora, da citação original, “In SURREALIST theory an object of any Kind, such as shell found on a walk, can be a work of art; and such ‘Found objects’ have been exhibited.”. MURRAY, Linda e MURRAY, Peter, *The Penguin Dictionary of ART & ARTISTS*, 4º ed. Great, Hazell Watson & Viney, 1976, p.164.

encontra-se nas minhas decisões e é dessa forma que os meus objetos se afastam da indiferença que Duchamp refere relativamente ao objeto *ready-made*:

“É preciso chegar a qualquer coisa de uma indiferença tal, que não se tenha nenhuma emoção estética. A escolha do ready-made é sempre baseada na indiferença visual, e ao mesmo tempo, numa ausência total de bom ou mau gosto.”¹⁵

Um juízo estético, sem critérios gerais, pode levantar problemas, como Umberto Eco afirma:

“E é assim que o problema volta ao ponto de partida, à oposição entre o ponto de vista pessoal e a realidade da obra: este problema da estética, o problema de uma possibilidade do juízo, e não de uma regra do juízo.”¹⁶

Daí o gosto, não ser afirmado como regra, nem como característica formal dos meus objetos, apenas me refiro ao gosto, por ser um ato de decisão, na escolha dos objectos, que faz a distinção entre *ready-made* e os *object trouvé* dos Surrealistas.

As motivações artísticas dos *object trouvé* (objectos encontrados), serviam de permissas para os surrealistas, que juntamente com a técnica da *assemblage*, conseguiam transformar em objetos de arte, composições e justaposições de materiais que iam encontrando ao acaso – *“A facilidade com que os objectos podiam ser justapostos com a assemblage fez dela o meio ideal para os Surrealistas na questão do maravilhoso.”¹⁷*

1.3. *Assemblage*

Este subcapítulo tem como objetivo focar a definição do termo *assemblage*: *“Arte que incorpora materiais naturais e manufaturados tradicionais e não artísticos, e objects trouvé que são montados em estruturas tridimensionais”¹⁸*, para contextualizar a importância

¹⁵ CABANNE, Pierre, *Op.Cit.*, p.70.

¹⁶ ECO, Umberto, *A definição da arte*, 2º ed. Lisboa, Edições 70, 2008, p.58.

¹⁷ Tradução feita pela autora, da citação original: *“The facility with which objects could be juxtaposed in assemblage made the medium ideally suited to the Surrealists in their quest for the marvelous.”* COOPER, Philip. Disponível em: <http://www.moma.org/collection/theme.php?theme_id=10057> [consultado a 27 de Julho de 2013].

¹⁸ Tradução realizada pela autora, da citação original: *“Art form in which natural and manufactured, traditionally non-artistic, materials and objets trouvés are assembled into three-dimensional*

que a técnica teve para os artistas dos Surrealismo e como foi também uma técnica fundamental para o meu trabalho plástico.

O termo *assemblage*, ganhou um sentido artístico mais definido, em 1950, pelo artista Jean Dubuffet, através do seu trabalho com colagens de borboletas (fig.7) em tela. Contudo Picasso e Braque desde 1912, já trabalhavam com colagens de imagens, em que utilizavam elementos retirados do dia a dia, como fotografias, jornais, tecidos, etc.



Fig.7- Jean Dubuffet, *Butterfly-Wing Figure (Figura asas de borboleta,)* 1953, guache e asas de borboleta sobre cartão, 25 x 18,5 cm.

O Curador William Seitz, responsável por uma das maiores exposições *The Art of Assemblage*, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, (1961), define a arte da Assemblage¹⁹, como familiar das colagens, uma vez que os artistas faziam colagens, nas quais começaram a utilizar elementos retirados do dia a dia e incorporaram-nos nas telas. Nas palavras de Seitz, “*A colagem tem sido o meio através do qual o artista incorpora a realidade na imagem sem imitá-la.*”²⁰.

A combinação e o nível de experimentação com as colagens, começou a alargar-se e a abranger objetos tridimensionais, como madeira, metal, vidro, espelho, etc., o que aproximou as colagens a relevos, permitindo uma maior aproximação à escultura.

structures.” Disponível em: http://www.moma.org/collection/theme.php?theme_id=10057 [consultado a 20 de Julho de 2013]

¹⁹ A definição da assemblage, segundo Seitz, “*O método da assemblage, que é pós-cubista, “é a junção de coisas umas ao lado das outras sem conexão.”*”, tradução realizada pela autora da citação original : “*The method of assemblage, wich is post-cubist, is that of juxtaposition: “setting one thing beside the other without connective.”*”. SEITZ, Milliam C., *The Art of Assemblage*, Nova Iorque, The Museum of Modern Art. 1961, p.25.

²⁰ Tradução feita pela autora, da citação original, “*Collage has been the means through which the artist incorporates reality in the Picture without imitating it.*” SEITZ, Milliam C., *The Art of Assemblage*, Nova Iorque, The Museum of Modern Art. 1961. p.6.

“Para atingir esse fim, foi necessário recorrer a uma nova fonte de inspiração como a arte primitiva, as obras do insano e de crianças, ao mundo dos sonhos, à magia negra, matemática, e ao descontrolo lógico, e a impulsos automáticos.”²¹

O que as colagens acabaram por desvendar foi a insatisfação que os artistas começaram a sentir com a pintura ilusionista e com escultura mimética, uma insatisfação que foi combatida pelos artistas, ao incorporarem estes objectos reais nas telas. As justaposições e as colagens, levantavam assim a questão da Arte do século XX, a “art – the nature of reality” (a arte – a natureza da realidade), a natureza da pintura e dos métodos criativos de organização.

Esta nova forma de incorporar e repensar a realidade estabeleceu uma nova relação entre o trabalho e o espectador, como Seitz refere: *“O meio intrínseco da assemblage é inteiramente uma nova relação entre o trabalho e o espectador: é a reconquista, por diferentes meios, do realismo que a arte abstracta substitui.”²²*

Alguns exemplos de artistas que corroboram com estas premissas são Carrá, Picasso, Braque e Gris, por exemplo (Fig.10).



Fig.8 -Pablo Picasso, *Guitar (Guitarra)* (depois de 31 de Março de 1913), Papel cortado, papel impresso, carvão, tinta e giz, 66.4x 49.6 cm

A *assemblage* está igualmente presente no movimento artístico *Dada*, através das obras de artistas como Marx Ernest, George Grosz (Fig.11) e de Marcel Duchamp.

²¹ Tradução feita pela autora, da citação original, “To attain this end, it has been necessary to resort to new source of inspiration such as primitive art, the works of the insane and of children, the dream world, black magic, mathematics, and logically uncontrolled, or automatic impulses” SEITZ, Milliam C., *Op.Cit.*, p.48.

²² Tradução feita pela autora, da citação original, “Intrinsic to the medium of assemblage is an entirely new relationship between work and spectator: a reconquest, but by different means, of the realism that abstract art replaced.” SEITZ, Milliam C., *Op.Cit.*, P.81.



Fig.9- George Grosz, *Remember Uncle August, the Unhappy inventor, (Relembrar o tio Augusto, um inventor infeliz)*, 1919, Óleo sobre tela, carvão vegetal, revista, botões, 19x15 cm

Do movimento Surrealista, as colagens de objetos, podem ser observadas nas obras de Joan Miró, Joseph Cornell, e André Breton (Fig.12)



Fig.10 – André Breton, *Poème Objet (Poema-Objeto)*, Colagem de objetos, e inscrições de poemas, na madeira, 16,30 x 20, 70 cm

Além da *assemblage* ser uma técnica familiar das colagens, como Seitz refere, a *assemblage*, aproxima-se da vida quotidiana e torna-se mais do que a representação da realidade:

“A maneira instigante da assemblage é mais poética do que realista, cada elemento pode ser transformado. Os materiais físicos e as suas auras

transmutam-se numa nova amálgama que ambos transcendem e incluem as suas partes. ”²³

Por outro lado, enquanto alguns artistas se aproximam mais da escultura e do relevo, através das colagens e *assemblage*, George Herms e Agathe Snow relacionam a *assemblage* com a pintura. George Herms (Fig.11) afirma que *“A minha assemblage é mais pictórica que as minhas pinturas.* ”²⁴



Fig.11 – George Herms, *Assemblage*, 1997, 66 x 48x 9 cm

Nas minhas peças, a *assemblage* não é tão pictórica como para Herms, a única ligação que pode existir com a pintura, é a moldura, que é um elemento muito comum para enquadrar obras de Arte bidimensionais.

Para Herms, a *assemblage* permitiu-lhe construir os seus objetos com uma maior liberdade, com se fosse a improvisação de um músico de Jazz: *“Para mim, a assemblage é sobre como usar os objectos que cruzam a vida. Trata-se de tornar as minhas coisas velhas e enferrujadas e fazer delas algo bonito.* ”²⁵

²³ Tradução feita pela autora, da citação original, *“In thought-provoking ways assemblage is poetic rather than realistic, for each constituent element can be transformed. Physical materials and their auras are transmuted into a new amalgam that both transcends and includes its parts.”* SEITZ, Milliam C., *Op.Cit.*, p.83.

²⁴ Tradução realizada pela autora, da citação original: *“My assemblage was always more painterly than my paintings”* Ver site <http://www.artnet.com/magazine/features/drohojowska-philp/drohojowska-philp3-16-05.asp#> [consultado 27 de Julho de 2013]

²⁵ Tradução realizada pela autora, da citação original, *“For me, assemblage is about using the objects I cross paths with in life. It's about taking my rusty dusty old junk and making it into something*

Já para Agathe Snow os seus objetos relacionam-se com a pintura por serem colocados na parede, e também pelas suas decisões formais na construção dos objectos, serem guiadas pela cor que estes possuem.

Outra das opções que a *assemblage* permitiu aos artistas contemporâneos, como Vick Muniz e Bernard Prás, foi criar através da utilização de objetos comuns, imagens compostas pela anamorfose, entendendo esta como a criação de imagens com a colocação dos objetos em diferentes dimensões no espaço, que visualizadas de um ponto de vista específico, para o qual o artista trabalhou, representam imagens figurativas. Neste processo de trabalho, a perspectiva e a ilusão ótica são trabalhadas - um exemplo dessas “construções ópticas” é a obra de Bernard Prás (Fig.12).



Fig.12- Bernard Prás, “*Bob Marley*”,2010, Mix Media, Dimensões Variáveis

No trabalho de Vick Muniz este tipo de construção óptica tem relações de afinidade com a fotografia (Fig.13). A instalação dos objetos que ele usa, retirados literalmente do lixo, e dão forma à imagem finalizada, não é levada ao público como instalação, mas sim como uma fotografia. A composição espacial não é tão virada para a manipulação ótica como na obra de Prás, então aqui o limite espacial cinge-se ao quadrado da tela e a um suporte plano.

beautiful.” Disponível em: <http://www.artinamericamagazine.com/news-opinion/conversations/2011-07-13/george-herms-la-moca/> [consultado a 20 de Julho de 2013]



Fig.13. -Vick Muniz, *Narciso, a partir de Caravaggio*, 2005, Cópia cromogénia digital
224 x 180 cm

Desta forma, a *assemblage* proporciona múltiplas linguagens, opções formais e funções - ligação entre a arte e a vida quotidiana; quebrar as fronteiras entre a pintura e a escultura, mas também para construir instalações, ou seja, ser um meio para chegar à fotografia, como no caso de Vick Muniz.

De todas estas formas de trabalho já referidas, nenhuma me interessa em particular, pois não pretendo fazer nenhuma interpretação do mundo do quotidiano, nem estabeleço uma relação de pintura com os meus objetos. Contudo, admito que poderão existir vestígios de pintura, como meio bidimensional de construção ilusória de espaço quando utilizo uma moldura, dado que é um elemento que, historicamente, está associado a este campo artístico. No meu caso serve exclusivamente para enquadrar um determinado espaço tridimensional.

De forma geral, os meus objetos na sua totalidade ou de forma parcial, são objetos que tiveram uma pré-existência no mundo quotidiano. Assim, a técnica da *assemblage* é importante para o meu trabalho, por me permitir lidar com fragmentos de objetos do quotidiano e remontá-los livremente, o que me deu uma maior liberdade de expressão criativa.

1.4. Os conceitos de *Maravilhoso*, *Acaso* e *Magia*

Para André Breton, um dos principais mentores do Surrealismo, o *maravilhoso* era o momento em que se descobria uma vida simbólica nos objetos comuns e o seu deslocamento para um outro mundo que não fosse o banal:

Segundo a própria definição de Breton no Primeiro Manifesto Surrealista (1924):

*“ O maravilhoso participa obscuramente de certa classe de revelação geral de que tão só percebemos os pormenores; estes são as ruínas românticas, o manequim moderno, ou qualquer outro símbolo susceptível de comover a sensibilidade humana durante certo tempo. ”*²⁶

Esta ideia de maravilhoso também surge no discurso de Maria Ávila:

*“Uma das vias principais para aceder ao maravilhoso é a operação de dépaysement, entendida como o desenraizamento de objectos e figuras familiares e a sua inserção num contexto novo que não lhes é próprio, que choca e surpreende. O objectivo desta reunião arbitrária é, para além de desestabilizar o princípio da identidade e questionar o conceito de autor, provocar a estranheza e revelar, por meio dela, relações inconscientes que de outro modo não se manifestariam. Significados que têm interpretação individual e, ao mesmo tempo, colectiva. ”*²⁷



Fig.14 – Man Ray, *Mr. Knife and Mrs. Fork (Mr. Faca e Mrs. Garfo)* 1944/1973, Assemblage, 31 x 20 cm

²⁶ ÁVILA, Maria J. Disponível em: < http://iha.fcsh.unl.pt/uploads/RHA_8_VA3.pdf > [consultado a 27 de Julho de 2013]. p.289.

²⁷ ÁVILA, Maria J. Disponível em: http://iha.fcsh.unl.pt/uploads/RHA_8_VA3.pdf. [consultado a 27 de Julho de 2013].

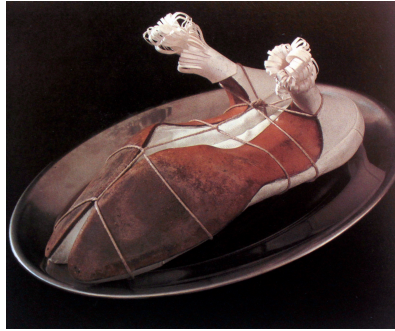


Fig.15 - Meret Oppenheim, *My Nurse (Mr. Enfermeira)* 1936, réplica do original 1967, Travessa de prata, sapatos, cordel, papel, 14 x 21 x 33 cm

O momento de descoberta dos objetos foi definido por Breton como o *acaso*, mais concretamente como o *acaso “objetivo”*, como define Rosalind Krauss:

*“A noção de acaso “objectivo” tem origem no fato de as energias do inconsciente funcionarem com propósito oposto à realidade. Ela prevê que a libido, agindo do interior do indivíduo dará forma à realidade de acordo com suas próprias necessidades, encontrando na realidade o objecto de seu desejo.”*²⁸

A ideia deste acaso é descrito no romance de Breton “L’amor Fou” (1937), como uma metáfora a uma ida ao *marché aux puces*²⁹ (mercado das pulgas) no qual Breton passeia com Giacometti, cada um compra um objeto sem saber porquê, só se apercebem mais tarde que esse mesmo objecto, era a resposta às suas perguntas inconscientes.

²⁸ KRAUSS, Rosalind, *Op. Cit.*, p.132.

²⁹ Tradução realizada pela autora, “O mercado das pulgas de Saint-Ouen, que fica situado na periferia norte de Paris, foi estabelecido durante a segunda metade do século dezanove. No princípio era um espaço de comércio de coisas usadas em bom estado e materiais supérfluos de pessoas indigentes e itinerantes, o amadurecimento do mercado tornou -o numa atracção regular para os Parisiense e turistas. Durante os anos de intervalo das guerras, quando Breton lá ia andar Saint-Ouen já era uma lugar de destino chique com barracas construídas permanentemente que eram alugadas por vendedores e até por Antiquários.” do texto original, “The flea market of Saint- Ouen, which sits just beyond the northern periphery of Paris, was established over the course of second half of nineteenth century. At first informally designated as a space for the trade of used goods and surplus materials by indigent and itinerant people, the market matured to become a regular attraction for Parisians and tourists alike. By the interwar years, when Breton went walking there, Saint-Ouen was already a chic destination with durable stalls and permanent buildings rented by brocanteurs and even antique dealers.” MILEAF, Janine, *Please touch: Dada and Surrealist Objects After the Readymade*, New England, University Press of New Englan, 2010, p.85. Disponível em, http://books.google.pt/books?id=z_yDYCRytBEC&pg=PA85&lpg=PA85&dq=march%C3%A9+aux+puces+de+Breton&source=bl&ots=KNqHT8Rw11&sig=AOxoUEtpPTKBO66prHenxyQng0I&hl=pt-PT&sa=X&ei=VxyFUtmnI62u7Aa-roCIDQ&ved=0CGsQ6AEwBw#v=onepage&q=march%C3%A9%20aux%20puces%20de%20Breton&f=false [consultado a 14 de Novembro de 2013].

O acaso “*objetivo*”, de Breton, encontra-se em parte no meu processo artístico, mas não no sentido em que os objectos nos esperam ou nos encontram mas porque assim estava destinado. Refiro o acaso de Breton pela noção de que o inconsciente do indivíduo dará forma a uma realidade que se faz segundo os seus desejos, em vez de se basear na estrutura do real e do consciente, a energia surge dos sonhos. É dessa ocorrência entre o que é real e misterioso (da passagem do sonho para a realidade) que se pode experimentar o maravilhoso, tal como Rosalind Krauss³⁰ refere, existe a projeção entre a vontade e os desejos do indivíduo.

Não sigo o pensamento do acaso que Krauss atribui a Breton sobre o conceito dos objetos projetarem, neste caso, os meus desejos, mas foco aqui o acaso para dar relevância aos acontecimentos de encontro com os objetos que acontecem no inconsciente.

O acaso referente ao encontro com os objetos, esta implícito no meu trabalho, por não serem “achados” na rua, em que tropeço neles e eles projectam os meus desejos. Os objetos que servem para criar as minhas composições limitam-se a serem encontrados no espaço de uma casa, logo aí a dimensão de rua, como o *mercado das pulgas* de Breton, estreita-se, o que faz com que o encontro casual e misterioso do acaso e do inconsciente com o objeto, não seja tão radical e surpreendente, como Breton o define, mas não deixa totalmente de acontecer de forma inconsciente.

Para além da definição do acaso de Breton que associo ao meu processo, nomeadamente ao acto da escolha dos objectos com que trabalho, refiro-me agora ao “acaso” definido por Duchamp, que se encontra mais com o fazer artístico:

“A intenção consistia, acima de tudo, em esquecer a mão, pois no fundo, mesmo a sua mão é o acaso. O puro acaso interessava-me como um meio de se ir contra a realidade lógica.”³¹

Esta ideia de acaso surge materializada igualmente na obra de Duchamp, está presente no ato de criação e consistia em esquecer a mão, o que era importante para este artista, que afirmava ser um meio de ir contra a realidade lógica:

“Durante o acto de criação, o artista vai da intenção à realização passando por um meandro de reacções totalmente subjectivas. A luta em direcção à realização é uma série de esforços, de angústias, de satisfação, de rejeições, de decisões que não podem nem devem ser totalmente conscientes, pelo menos no

³⁰ KRAUSS, Rosalind, *Op. Cit.*, p.132.

³¹ CABANNE, Pierre, *Op. Cit.*, p.68.

plano estético. O resultado desta luta é uma diferença entre a intenção e a sua realização, diferença da qual o artista não é de modo nenhum consciente. ”³²

O acaso está presente no meu trabalho através de duas preocupações: a primeira está no ato da escolha e a segunda no ato de recriá-lo. No ato da escolha, por exemplo nos objectos da figura 27 e 28, resolvi apropriar-me de uns pés de uma mesa, com uma forma rectangular, e ao colocar por cima uma moldura, é-me impossível perceber como tomei estas decisões, ou seja, o único sentido que consigo definir é que me guiei um pouco pela estética. E no segundo ato, o fazer dos objectos, a criação das composições através da técnica da *assemblage* é realizada de forma completamente imprevista, sem qualquer premeditação, estudo ou plano.

A premissa que defini para a construção de todos objetos, é a inclusão da luz eléctrica, para sugerir uma ideia de ausência, ideia essa que se transforma em sugestão plástica.

A utilização da luz, já aparecia nos objectos surrealistas como demonstra a figura 16.



Fig.16 – George Grosz, John Heartfield, *Electromachine Tatlin Pastick/ The Middle- Class Philistine Heartfield Gone Wild (Electro- Mechanical Tatlin Sculpture)* 1920/1988, Diversos matérias, 130 x 45 x 45 cm

Tal como o escritor Salman Rushdie³³ referiu, quando começa uma obra, precisa de uma arquitectura inicial, algo que guie a história, um local, uma personagem:

³² CABANNE, Pierre, *Op. Cit.*, P.211.

“Para mim, é muito difícil começar antes de saber a arquitectura, antes de saber como a história se estrutura. E para mim, o tema do local também é muito importante nos meus romances... Depois, posso começar. Mas também sei que há uma espécie de magia que acontece no próprio ato da escrita. Damos por nós a ter pensamentos que nunca tivemos antes. Por isso tenho de ter uma certa flexibilidade dentro da arquitectura. Para pensar “assim está melhor do que eu achei e vou mudar tudo para incorporar isso.”³⁴

É como uma orquestra que se vai compondo. Cito esta frase do escritor, por ela definir exatamente o processo criativo que uso nos meus objetos - a “arquitetura” no meu trabalho é composta pela luz elétrica, o único elemento constante, e o que acontece para além dessa matriz considero ser “magia” que vêm do inconsciente. Esta ideia é-me induzida por Filomena Molder através da seguinte afirmação: *“Todo o objecto de arte está investido de um poder mágico, que o torna parte, explicita ou implicitamente, de uma cerimónia secreta.”*³⁵



Fig. 17- André Breton, *Clochette (sino de Mão)*, 1940, metal, vidro e mármore, 11,8 x 7,3 cm

Maria Filomena Molder reconhece que existe em “todo o objeto de arte” o *maravilhoso* de Breton e a *magia* de Rushie, ideias que experimento quando considero os meus objectos concluídos. Por vezes, o resultado final revela-me surpresas e torna a definição destes trabalhos de difícil descrição. Até na Arte de hoje, as implicações do movimento Surrealista são reconhecíveis em certos objetos que são, por vezes, difíceis de descrever em palavras, o

³³ Salman Rushied, (Nasceu na Índia em 1947), foi cedo para Inglaterra e tornou-se num escritor, escreveu cerca de onze livros de histórias, romances e de ficção. Em 1981, foi distinguido com o prémio Booker Prize.

³⁴ Rushie, Salman (2013). *Conversa de escritores* [televisão]. Portugal. RTP informação.

³⁵ MOLDER, Maria.F, *Matérias Sensíveis*, Lisboa, Relógio D’água, 1999, p. 169.

que corrobora o discurso da autora Mary Ann, ao referir como o valor do inexplicável era importante para os princípios do surrealismo: “*O objectivo do Surrealismo era acima de tudo preservar o sentido do extraordinário, o inexplicado, o inexplicável.*”³⁶ É desta mesma forma que digo ser difícil descrever os meus trabalhos.

Apesar das intenções que me levam à construção destes objetos artísticos, eles surgem de uma necessidade desconhecida e difícil de categorizar. Os objetos surrealistas eram concebidos entre o “sonho e a realidade” e é esta dualidade que contextualiza e fundamenta o meu processo de trabalho e o enquadramento do meu *modus operandi*: “*Em vez da racionalidade, os Surrealistas preferiam incluir elementos do sonho, e do dia-a-dia da vida na sua arte.*”³⁷ Exemplo desses objectos são as figuras 18 e 19.



Fig.18 –Meret Oppenheim, *Table with Bird's Legs/ Mesa com pernas de pássaro*), 1939, Mesa de madeira dourada, pés de pássaro em bronze, 65 x 70 x 50 cm



Fig.19- Salvador Dalí, *Objet escatologique de fonctionnement symbolique (Le soulier de Gala)/ Objecto escatológico de funcionamento simbólico (Sapato de Gala)*, 1930/1973, Assemblage, 47,7 cm de altura

³⁶ Tradução feita pela autora, da citação original, “*Surrealism aimed above all to preserve a sense of the extraordinary, the unexplained and inexplicable.*”, CAWS, Mary ANN, Surrealism, Phaidon Press Limited, Londres, 2004, p.17.

³⁷ Tradução feita pela autora, da citação original, “*Instead of rationality, Surrealists preferred to include elements of dreams, psychology, and everyday life in their art.*”, AA.VV., Surreal Objects, Frankfurt. Hatje Cantz, 2001. p.5.

Esta convicção assente entre o “sonho e realidade” de Breton, nasceu da influência da teoria psicanalista de Freud, como Fiona Bradley explica:

*“A escrita de Freud forneceu a Breton e ao Surrealismo um contexto e um vocabulário com os quais podia prosseguir uma investigação sobre a fala automática, a escrita e a formação de imagens. O seu trabalho sobre os sonhos e o desenvolvimento psicosssexual do indivíduo, apoiaram a busca surrealista de uma arte ligada ao inconsciente. Freud identificou o sonho como uma forma de estudar as pulsões e os desejos que constroem a vida interior de um indivíduo. Formou a noção de uma correspondência entre a vida interior e o mundo exterior da linguagem e dos objectos.”*³⁸

1.4.A ideia de *Fetiche*

Um outro tópico importante associado aos objectos surrealistas é a ideia *fetiche*. A noção de *fetiche* para Freud define-se da seguinte forma: *“O fetiche é sempre um substituto para algo diferente e tem sempre um conteúdo sexual, é sempre uma substituição de satisfação sexual.”*³⁹ A concepção de *fetiche* apresentada por Freud, interessa-me na medida em que lhe retiro esta conotação sexual e na qual o objeto é tido como a projeção de um desejo, desejo esse que não termina num simples olhar, já que quanto mais se olha, mais surge vontade de olhá-lo de novo. Já para Marx o fetiche era algo que podia ser trocado por outra coisa, mas só quando o objeto atingisse um valor simbólico, situado além do objeto é aí que sim já podia ser trocado por um valor monetário.

Sobre este conceito, ambos os autores convergem ao afirmar que o objeto nunca existe por ele próprio, é sempre uma metáfora para outra coisa. É neste sentido - de haver algo mais que os próprios objetos - que admito haver uma relação entre a ideia de *fetichismo* e o meu projeto artístico, que porém não se assemelha à ideia Freudiana, nem à Marxista, mas sim exclusivamente associado a uma ideia de substituição que se relaciona exclusivamente com o poder metafórico que os objetos artísticos têm. Mais concretamente pode-se encontrar na ideia de Leiris uma outra leitura que o *fetiche* pode ter *“O fetiche atrai o desejo por causa do seu distanciamento dos objectos reais e da sua capacidade de personificar e intensificar o conceito*

³⁸ BRADLEY, Fiona. *Movimentos de Arte Contemporânea: Surrealismo*. Editorial Presença. 1ª Edição Lisboa 2000, tradução Conceição Pacheco. p.31.

³⁹ Tradução feita pela autora, da citação original: *“The fetish is always a substitute for something else and always has a sexual content, is always a substitution for sexual satisfaction”*, Dr. Jeanne S. M. Willette, *Art History Unstuffed: Surrealism and its objects*. 2011. Disponível em <<http://www.arthistoryunstuffed.com/the-surrealist-object/>> [consultado a 12 de Dezembro de 2013].

*de objecto real.*⁴⁰ É esta ideia de desejo e capacidade que cada indivíduo tem em personificar os objetos que encontra na realidade que o rodeia que me interessa no meu trabalho.

Esta referência ao fetiche deveu-se ao facto de ser um conceito indissociável de muitos objetos surrealistas, apresentado muitas das vezes, sob a forma de manequins, apresentado em muitas exposições dos Surrealistas como demonstram as figuras abaixo, por isso apropriar-me dos conceitos surrealistas para estudo artístico, sem referir o fetiche, não fazia sentido.



Fig. 20-Manequin de Óscar Dominguez, 1936, fotografia de Denise Bellon (Imagem de cima)

Fig. 21- Manequins de Salvador Dali, Wolfgang Paalen e August Espinosa, 1938, fotografia de Denise Bellon



Fig.22- Raoul Ubac, Manequins by Maz Ernest and Joan Miró, 1938

⁴⁰ CHOUCHA, Nadia, *Surrealism & the Occult: Shamanism, Magic, Alchemy, and the Bird of an Artistic Movement*, Destiny Books, Estados Unidos, 1992. p.86.

2. A Metáfora como estratégia criativa

Umberto Eco atribui uma abordagem plural à metáfora, através de diversos contextos, interpretações e possibilidades, quer a nível de escrita, quer a nível verbal ou em termos estéticos. Porém, nesta parte do trabalho, só irei debruçar-me sobre o papel que a metáfora pode ter ao nível da interpretação de uma obra.

Ao referir a metáfora como uma estratégia criativa na minha obra, ao contrário do que possa parecer não é com o objetivo de racionalizá-la ou torná-la mais conceptual, como Ortega e Gasset afirma, *“Antes convém advertir que o termo «metáfora» significa um procedimento e um resultado, uma forma de actividade mental e o objecto mediante ela é atingido”*⁴¹.

No meu trabalho, a metáfora apenas pretende estimular a imaginação do observador para outras realidades, situadas além do que é comum e tidas como “reais”, servindo-me da construção de objetos híbridos para o mesmo propósito.

Ortega e Gasset reforça esta desconexão do real, estabelecendo uma condição para que a metáfora exista – *“Onde a identificação real se verifica não à metáfora.”*⁴²

Assim, e apesar de utilizar objetos do quotidiano, que criam uma referência com a realidade, recupero o estatuto de objeto híbrido, através da técnica da *assemblage*, ou seja, a criação de objectos produzidos a partir de uma apropriação. Numa primeira fase de deslocação do seu contexto original, para serem posteriormente re-contextualizados para o meu universo autoral, conferindo-lhes uma nova identidade.

A metáfora está na relação que o observador estabelece com a obra. Sem conter um sentido de figuração, nem de conceptualização, a metáfora na obra apenas procura desfocar a atenção dos “porquês?”:

*“(…) sem ter em conta representações mentais e intenções, defende-se então a tese de que a metáfora tem algo a ver com a nossa experiência interna do mundo e com os nossos processos emotivos.”*⁴³

Esta intenção de convidar e estimular a responsabilidade imagética do observador, perante os objetos, surge do deslocamento que quero impor na fruição das obras, originando múltiplas leituras, que se pretende independente da minha visão. Assim, a metáfora surge como

⁴¹ Tradução feita pela autora, da Citação original: *“Ante todo conviene advertir que el término «metáfora» significa a la par un procedimiento y un resultado, una forma de actividad mental y el objeto mediante ella logrado.”* GASSET, Ortega José, *Obras completas, Brindis e Prólogos*, 5ª edição, Madrid, Revista de Occidente, 1941-1946, p.257.

⁴² Tradução feita pela autora, da Citação original: *“Donde la identificación real se verifica no hay metáfora.”* GASSET, Ortega José, *Op. Cit.*, p.258

⁴³ ECO, Umberto, *Os limites da interpretação*, Lisboa, Difel, 1990, p.169

uma estratégia que concretiza as minhas intenções artísticas, que encontra apoio nesta citação de Umberto Eco: *“A metáfora obriga-nos a interrogar-nos sobre o universo da inter-textualidade e, ao mesmo tempo, torna o contexto ambíguo e multi-interpretável.”*⁴⁴

É esta condição de se tornar uma fruição multi-interpretável que permitirá a cada um, como indivíduo e observador da obra, ler e posicionar-se face aos objetos, consoante a sua experiência do mundo e dos objectos que o rodeiam, ou seja, ver o objeto segundo as suas percepções e pensamentos próprios. Rosalind Krauss refere como estas ligações metafóricas se processam:

*“As ligações metafóricas a que o objecto se presta estimulam as projecções inconscientes do observador – convidam-no a chamar à consciência uma narrativa fantástica interna até então desconhecida por ele.”*⁴⁵

É na fantasia - na projecção de outra realidade e no rompimento com o conhecido, que a metáfora atua e se torna essencial para estabelecer a ligação ou afastamento com o real, porque assegura estes dois estágios de relação com a realidade, numa ligação dual entre o real e o irreal, é neste sentido que a metáfora é assumida na minha obra plástica.

Segundo Ortega e Gasset, outra das características inerente à metáfora, é a sua capacidade de revelar de modo genuíno o objeto estético: *“E eu diria que o objecto estético e o objecto metafórico são a mesma coisa, ou que a metáfora é o objecto elementar, a célula bela.”*

⁴⁶. Uma das condições da escolha dos materiais que compõem os meus objetos, baseia-se no aspeto formal que cada um tem, isto é, a estética é elementar para este processo de seleção de materiais. Segundo a visão de Ortega, a minha obra coincide com a metáfora, neste elemento estético. Portanto, diria que a metáfora no meu trabalho, situa-se em dois pontos, na construção que é assumidamente baseada na escolha que surge do fórum do gosto, da estética e o outro ponto, na fruição dos objetos que pretende dar ao espetador a possibilidade de imaginar outras realidades.

A noção de estética e do objeto estético estão igualmente presentes no discurso de Rosalind Krauss, sobre a forma de “vida espiritual interior”, como se comprova através das seguinte citação:

⁴⁴ ECO, Umberto. *Op. Cit.*, p.177

⁴⁵ KRAUSS, Rosalind – *Op. Cit.*, p.145

⁴⁶ Tradução feita pela autora, da Citação original: *“Yo diria que objeto estético y objeto metafórico son una misma cosa, o bien, que la metáfora es el objeto estético elemental, la célula bella.”*. GASSET, Ortega José, *Op. Cit.*, p 257

“Quando dizemos que uma grande escultura tem visão, poder, vitalidade, escala, porte, forma ou beleza, não estamos nos referindo a atributos físicos.

A vitalidade não é um atributo orgânico da escultura - é uma vida espiritual interior.”⁴⁷

3. A Obra Aberta como estratégia criativa

A dialética entre a presença (objeto no espaço) e a ausência (o que não se vê), entra em contradição quando o significado destas duas palavras é interpretada literalmente, isto porque, apesar dos meus objetos serem tridimensionais, considero-os como metáforas de ideias que remetem para uma ausência. Essa ausência não é a ausência do objeto em si (não é literal), porque ele é um objeto concreto no espaço, mas sim a ausência de uma figura de carácter mimético, isto é, um objecto reconhecível e definido por certos parâmetros pré-definidos.

Esta ideia de ausência, considero-a presente no meu projeto como algo que o observador ao ver o meu trabalho, tem a oportunidade de recriá-la livremente – correspondendo àquilo que Umberto Eco define como “Obra Aberta”:

“(...) uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original.”⁴⁸

Isto é a “obra aberta”, permite que o espetador com a sua perspectiva individual do mundo: gosto, cultura, etc..., projete sobre a obra, a sua perspetiva.

É dar liberdade interpretativa ao espectador para que possa ver na obra de arte *“(...) não um objeto baseado em relações evidentes, a ser desfrutado como belo, mas sim um mistério a investigar, uma missão a cumprir, um estímulo à vivacidade da imaginação.”⁴⁹*

Esta referência constante à importância que o espetador, pode ter na leitura de uma obra, deve-se à crença de que ele tem o poder de formular, reinventar, imaginar e projetar a

⁴⁷ KRAUSS, Rosalind, *Op. Cit.*, p.170/171.

⁴⁸ ECO, Umberto, *Obra Aberta*, São Paulo, S/D. Editora Perspectiva, p.40.

⁴⁹ ECO, Umberto, *Obra Aberta*, S/D, São Paulo, Editora Perspectiva...p.45

obra no espaço, sem que seja necessário a presença de um discurso, ou regras clássicas de análise crítica, para se entender a forma na sua genuidade.

A ausência como acima foi referida é, por assim dizer, do próprio autor da obra que se coloca ausente da intenção de produzir significados para a forma que gera e dar a liberdade interpretativa ao espectador.

3.1. Sobre a componente teórica do projecto de investigação

Neste capítulo debruço-me em autores que me ajudaram a refletir acerca das ideias de presença/ausência; visível/invisível; aura, o vazio e nada. O capítulo tem como objetivo responder à seguinte questão: “De que forma o pensamento se distancia da matéria?”

A obra do artista Carlos Nogueira⁵⁰ (fig.24, 25), faz referência às questões do visível e invisível, como podemos perceber pelo discurso do curador Miguel Wandshneider, sobre o trabalho daquele autor, referindo que nos trabalhos: *“(...) aflora sempre como questão fundamental a ligação entre o visível e o invisível, entre as aparências e o que está para além delas, entre a efemeridade do que passa e a eternidade do que fica.”*⁵¹. O historiador Bernardo Pinto de Almeida referindo-se à obra deste artista diz também o seguinte: *“Tudo existe entre duas águas, a da memória e a do espaço, como reflexo, como aparência, como sugestão.”*⁵². Carlos Nogueira, afirma ainda que:

*“(...) tendo sempre em atenção às pré-existências (...) fazendo sempre que a minha intervenção confira (...) uma outra dimensão que antes de ser ao nível da volumetria, se situa ao nível das propostas do sentir.”*⁵³.

As palavras do artista levam-nos para esta ideia de aspiração ao sentir para *“despertar sensações para outras dimensões do ser”*⁵⁴. No entender de Gisela Rosenthal, estas dimensões

⁵⁰ Carlos Nogueira é um artista plástico que tem Estudos de escultura na Escola Superior de Belas-Artes do Porto e de pintura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Tem uma vasta obra pública e foi representante de Portugal em várias Bienais.

⁵¹ WANDSCHNEIDER, Miguel, *Carlos Nogueira, Alguns textos sobre cn: Arte Portuguesa do Século XX, Lisboa, IAC / Neurónio*, 1998.
disponível em : <http://www.carlosnogueira.com/textosobre.html#1> [consultado a 11 de Dezembro de 2013]

⁵² ALMEIDA, Bernardo Pinto, *Carlos Nogueira, Alguns textos sobre cn: Carlos Nogueira, permanência da água*, Lisboa, 1994, p. 19-21.
disponível em : <http://www.carlosnogueira.com/textosobre.html#1> [consultado a 11 de Dezembro de 2013]

⁵³ AA.VV, *Desenhos construções e outros acidentes: Carlos Nogueira*, Lisboa. Assírio&Alvim, 2008, p.8

e aspirações de Carlos Nogueira aproximam-se à ideia de sentido entendida por Kasemir Malevich como a: “*supremacia da pura sensação*», da « *superfície libertada da pressão dos objectos* » e da « *verdade única, apenas existente na ausência de objectos, no nada.*”⁵⁵

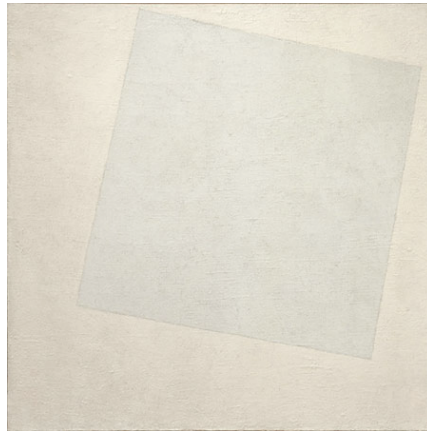


Fig.23 -Kasemir Malevich, *Suprematist Composition* (composição Sumprematista), 1918, óleo sobre tela

Esta referência ao *nada* (de Malevich) que, como Rosenthal afirma existir na obra de Carlos Nogueira, serve também como inspiração para o meu trabalho, no sentido em que o *nada*, é onde a pura sensação do objecto e a sua verdade, irá ser encontrada por parte do espetador. Para além de que, o *nada* no meu entender, é um período de contacto que o espetador tem com o objeto, sem que o foco de visualização se centre na análise formal (volume, dimensões, cores, texturas, materiais) do objeto. É minha intenção que o espetador sinta as formas.



Fig.24 –Carlos Nogueira, *construção com castanho*, 2008, ferro, vidro, madeira e esmalte, 129,9 x 153 x 33,9 cm

⁵⁴ AA.VV., *Op. Cit.*, p.8

⁵⁵ AA.VV., *Op. Cit.*, p.8



Fig.25 –Carlos Nogueira, *construção com verde*, 2008, ferro, vidro, madeira e esmalte, 180 x 153 x 33,9 cm

Esta neutralidade (interpretativa) por parte do espetador, para que aceda à forma pura de arte, encontra-se expressa no pensamento de Maria Filomena Molder :

*“Decadência da investidura mágica, que se desenvolveu no interior do propósito de chegar ao puro objecto de arte, implica que aquele que se coloca diante dele prescinde do pathos, da emoção, renunciando a ser interpelado por um segredo manifesto, mas não menos indecifrável.”*⁵⁶

No entanto, existe uma condicionante externa, que impede a completa neutralidade do espetador no processo de interpretação dos objectos. Os ditos objectos enquadram-se num espaço, têm e ocupam um volume, possuem cor e textura... Pedir ao espetador que se afaste destas características externas, e apenas as sinta, é pedir que o pensamento fique ausente. A dúvida sobre tal proposta de alienação de análise clássica e de pensamentos formais é partilhada por Rosenthal na seguinte ideia:

“Será que, para alcançar uma visão do real, é apenas necessário afastar-se de si mesmo e às suas projecções do centro da superfície imagética, prescindindo

⁵⁶ MOLDER, Maria F., *Matérias sensíveis*, Lisboa, Relógio D'água, 1999., p.169.

assim do protagonismo que o ser humano sempre se arroga em todos os conhecimentos?’⁵⁷

A forma como se pede ao espectador que se torne neutro, também se vê com a mudança do paradigma, um género de neutralidade do artista: que é quando a obra perde o sentido autobiográfico e passa a ser algo impessoal. Esse distanciamento por parte do artista em relação ao objeto, tem como intenção deslocar o protagonismo para o espectador, é ele também um criador. Uma ideia que vai de encontro com o pensamento de Duchamp, no qual o observador tem tanta importância como o autor dos objetos.

Sobre a fruição do objeto, questiono-me de que maneira as formas são entendidas pelo espectador e de que forma ele é a origem da ausência?

Segundo Rosalind Krauss, o debate entre o que se percebe na superfície do objeto e o que fica oculto no interior do mesmo, começou a ganhar importância após a escultura de Auguste Rodin⁵⁸. A importância que este escultor colocou exclusivamente na superfície da escultura, descurou a leitura das mesmas, uma vez que, em muitas das suas obras, os corpos apresentavam posições e gestos contraditórios à forma comum. Esta desconexão com o real e o foco na superfície, parecia que, segundo as palavras de Krauss: *“Rodin obriga o observador, em repetidas ocasiões, a perceber a obra como o resultado de um processo, um ato que deu forma à figura, ao longo do tempo.”⁵⁹* A experiência fulcral da escultura passou, de certa maneira, para a experiência da construção. Neste ponto, Rosalind Krauss formula a seguinte pergunta: *“E se o significado, em lugar de anteceder a experiência, ocorrer na experiência?”⁶⁰*. É este ponto o indicativo do problema, na medida em que a experiência é uma condição inacessível ao espectador, isto é, para aceder a essa experiência teria também ele de construir as esculturas. Por isso, a opacidade que caracteriza a obra de Rodin, segundo Krauss, fala de uma verdade invisível situada no processo de execução das esculturas:

“Continuam a referir-se para além de si mesmas, a um lado invisível, a um momento anterior da cadeia narrativa, a projectar-se para dentro, para uma condição emocional interna.”⁶¹

⁵⁷ AA.VV, *Desenhos construções e outros acidentes: Carlos Nogueira*, Lisboa. Assírio&Alvim, 2008, p.26.

⁵⁸ Estas ideias podem se encontrar no Livro *Caminhos da Escultura Moderna* de Rosalind Krauss, no capítulo Tempo narrativo, p.9-47.

⁵⁹ KRAUSS, Rosalind, *Caminhos da Escultura Moderna*, São Paulo, Martins Fontes, 2001p.37.

⁶⁰ KRAUSS, Rosalind, *Op.Cit.*, p.34.

⁶¹ KRAUSS, Rosalind, *Op.Cit.*, p.40.

A invisibilidade e o lado invisível do modo de execução, transformam as formas finalizadas, pela falta de ligação mimética à realidade, em fragmentos de um tempo de execução que impossibilita o espectador de observar qualquer tipo de história, ou narrativa coerente *a posteriori*. Sem esta ligação entre interior e exterior, surge um outro problema para além da experiência - a nova possibilidade de escolha de se revelar ou não a ideia por trás da forma. Pois como Krauss afirma, “(...) *cada indivíduo regista as impressões sensórias mediante seus mecanismos pessoais de tacto ou visão...*”⁶².

A pergunta inicial que formulei sobre “*Como o pensamento se distancia da matéria?*”, foi aqui explorada na expectativa de abordar, tanto a neutralidade por parte do artista que se distancia do objeto que produz e o deixa livre para qualquer interpretação, permitindo assim ao espectador formular o objeto segundo a sua perspectiva. A neutralidade e distanciamento mental interpretativo por parte do espectador quando interpreta a obra, pretende que ele chegue à pura sensação da obra de arte. A minha convicção é que, é desta forma livre de se sentir a obra e deixar o pensamento ausente, que eu acredito encontrar-se a verdadeira ligação entre uma obra artística e o espectador.

4. Componente prática do projecto de investigação

4.1 Decisões técnicas e formais

O meu projeto plástico caracteriza-se pela produção de objetos artísticos com especial incidência no uso de peças de mobiliário abandonados, algumas com um certo estado de degradação. Estas peças são descontextualizadas da sua referência original para recontextualizá-las para o meu universo autoral. O interesse por estes objetos não está na narrativa ou na história que podem potenciar, nem nas suas marcas físicas da passagem do tempo, mas sim e, exclusivamente nas suas características formais e também plásticas. A este propósito, Georges Seitz dizia que existe algo mais interessante do que a “história dos objectos”: “*Se alguma coisa sobreviveu foi a metafísica da assemblage, mais do que a história.*”⁶³

Interesso-me, ainda, por estes objetos do quotidiano não pelo seu lado funcional ou histórico, mas apenas pelas suas formas e plasticidades, porque é a partir e sobre elas que vou

⁶² KRAUSS, Rosalind, *Op.Cit.*, p.33.

⁶³ SEITZ, Milliam C., *The Art of Assemblage*, Nova Iorque, The Museum of Modern Art. 1961. Tradução feita pela autora, a frase original é: “*If anything has been surveyed, it is the metaphysics of assemblage rather than its history.*” P.6.

desenvolver a minha intervenção plástica. Quando faço uma montagem de objectos de diferentes naturezas, tenho como objetivo desafiar a razão. Estes objetos ao serem retirados da sua função e local para o qual foram destinados, podem provocar percepções de *estranheza* por saírem do seu contexto original.⁶⁴ Criando para o espectador⁶⁵ um espaço de re-imaginação e reinterpretação dos objetos, através da dúvida e de um sentido de interrogação perante o que vê – “*A Arte deles era concebida para estimular e entreter as pessoas para se inspirarem e descobrirem a sua própria criatividade.*”⁶⁶

A construção de alguns objetos através da técnica da *assemblage*, foi a decisão que mais liberdade criativa me deu, e a mais libertadora sobre o acto de construção dos objetos. Retirou responsabilidade e a carga de execução escultórica do processo. As composições possíveis com diferentes materiais apropriados do dia a dia, geraram mais possibilidades de criar objetos de certa forma estranhos e híbridos. Estranhos no sentido de *uncanny* de Freud, que os surrealistas utilizaram como ideia nos seus objectos, como anteriormente já foi explicado.

⁶⁴ Esta metodologia de trabalho plástico, de retirar os objectos do quotidiano, era uma das características de muitos objectos Surrealistas, como Ingrid Pfeiffer cita: “*The “objects” they developed on a large scale beginning in the nineteen-thirties contain all the fundamental principles of Surrealist art, namely alienation, taking a thing or an object out of its context; combinatorics, the conflation of diverse metamorphosis as the possibility to transform an object into something else.*” AA.VV., *Surreal Objects*, Frankfurt. Hatje Cantz, 2001. p.15.

⁶⁵ Ingrid Pfeiffer, refere como era importante, o espectador, para os Surrealistas, “*The psychological reaction of the viewer and reader of the catalogue, their hesitation and amusement, is part of the artistic calculation, thus making them and their reaction a part of the work.*” AA.VV., *Surreal Objects*, Frankfurt. Hatje Cantz, 2001. P.31.

⁶⁶ Tradução feita pela autora, da citação original, “*Their art was meant to galvanize people, as well as amuse them and inspire them to discover their own creativity.*” FRANCIS, Repka, *Surreal Objects*, Frankfurt, Hatje Cantz, 2001. p.5.



Fig.26 -*Sem Título 4*, 2013, Madeira, acrílico opaco branco, luzes
137,5 x 54,5 x 24,2 cm

A escolha dos materiais com os quais concebo as formas, não têm uma predileção concreta, gosto de juntar vários tipos de madeira, ferro, acrílico, vidro, espelho, matérias plásticas..., nenhum destes materiais tem prioridade sobre os outros, eles são juntos em composições plásticas de forma aleatória. Racionalmente, não tenho uma explicação plausível para justificar esta minha forma de trabalhar. Tal como Duchamp descreve o seu processo de trabalho, como uma ação de reações subjetivas, de esforços, de angústias, satisfações e rejeições, que como ele defende não devem ser conscientes. Portanto, o inconsciente é que governa em certa medida e, por simpatia, poderei definir que o meu método de trabalho se aproxima do dele. A única certeza que tenho dos objetos que fazem parte do meu trabalho é eles terem sido anteriormente artefactos de uso comum e as suas formas me interessarem e estarem ao meu alcance.

Estes objectos que utilizei para o meu trabalho estavam abandonados, porém decidi guardar alguns, atraíram-me as suas formas e plasticidade. No entanto, não tinha qualquer ideia artística para eles. Assim, o que me atraiu nessa altura foram as suas formas e plasticidades. De forma natural eles surgiram no meu projeto prático.

4.2. Materiais

Neste projeto os objetos são pensados metaforicamente como se fossem uma pintura. Na medida em que privilegie-o um único ponto de vista.

4.2.1 Napa

A utilização da napa surge da necessidade de ocultar a madeira e conferir-lhe um sentido mais cuidado ao acabamento interior. É nesta parte da peça que localizo a dimensão mais sensível do meu trabalho. Quando refiro dimensão sensível falo do ponto de vista, em que eu quero que o espetador centre a sua atenção: isto é para o interior da peça.

A partir deste momento, a interpretação da peça será aberta aos significados metafóricos e individuais, de cada um, esta é uma das minhas intenções ao produzir os objetos de que a figura⁶⁷ bem pode ilustrar.

Apesar de, no meu trabalho privilegiar um ponto de vista e até associá-lo quase à ideia de pintura, elas são essencialmente peças que têm um carácter tridimensional, possibilitando ao espectador ter vários pontos de vista na medida em que pode circular à volta deles. Possibilitando mais pontos de vista para além daquele que eu dou maior ênfase.

Possivelmente isto será um campo aberto para outras interpretações que o espectador extrai, existem referências à forma do objeto aos materiais de que é feito, às cores que emanam... aspectos possivelmente geradores de interpretações muito diferente das minhas.



Fig.27-Marisa Santos, *Sem Título 3*, 2013, Madeira, napa, luzes, 148,5 x 53,5 x 33 cm

4.2.2. Moldura

Para além de ser um elemento muito próximo da pintura, também funciona normalmente como ideia de porta ou janela, espaços que podem ser abertos, contrariamente à ideia de que encerra e enclausura. A forma de moldura que utilizo nas minhas obras, contém uma dimensão simbólica, na medida em que pode enquadrar qualquer projeção imaginada pelo

⁶⁷ Mas reconheço como é a minha intenção e outra coisa bem diferente é aquilo que o espectador possa entender dado o carácter aberto da obra.

espetador. Apesar dos elementos que referi terem conotações simbólicas muito definidas em todas as culturas, não produzo os meus objetos tendo estas associações presentes.⁶⁸



Fig.28- Marisa Santos, *Sem Título 1*, 2013, Madeira, napa, papel vegetal, Luz
151 x 63 x 30,5 cm



Fig. 29- Marisa Santos, *Sem Título 10*, 2013, Ferro, Madeira, Luzes, vidro, 151 x 63 x 30 cm

⁶⁸ Sobre símbolos, ver estes livros, REVILLA, Frederico, *Dicionário de Iconografia Y Simbologia*, Madrid, Cátedra, 1999. Ver também, CIRLOT, Juan~Eduardo, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Nueva Colección Labor, 1987. E ver, COOPER, J.C., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000.

4.2.3 Caixa

Começo a abordar a caixa, com o elemento significativo do meu trabalho com uma pequena introdução à história da caixa feita por José Gil⁶⁹, para referir a importância que ela teve no século XX, desde Marcel Duchamp a Andy Warhol. Segundo Gil, esta forma permitia «encaixar» a representação reproduzindo-a num espaço da tela, até criar telas dentro de telas e serializar elementos representáveis.

Nos três *objetos-caixa*, *que constrói*, o material que empreguei foi a madeira e está assumida como elemento plástico, ao contrário do que se verifica nos objetos da figura 27 e 28, em que a napa é utilizada no primeiro plano para a observação frontal e ocultar a madeira.

As caixas das figuras 30 e 31 podem também ser associadas à ideia de pintura numa das suas faces. Porque a luz que sobre ela incidir pode criar imagens nessa mesma superfície, gerando uma bidimensionalidade tão característica deste campo artístico.

É exatamente o que acontece com estes objetos caixa que só se revelarão por completo quando a luz do seu interior se acender⁷⁰ e projetar a sombra da forma que dentro dela se encontra, o que neste caso se trata de pregos com composições aleatórias.



Fig.30 – Marisa Santos, *Sem Título 8*, 2013, Aglomerado de Madeira, acrílico, branco, luzes. (Interior da caixa- pregos), 80,5 x 62 x 62 cm

⁶⁹ GIL, José, *«Sem título»: Escritos sobre arte e artistas*, 2ª ed. Lisboa, Relógio D'água, 2005,p.163.

⁷⁰ Devo dizer que este grupo de objetos tem um dispositivo elétrico no seu interior que projeta numa superfície a sombra de um outro objeto que está dentro, alias é esta projeção que me interessa, daí a associação com a pintura e a dimensionalidade.



Fig. 31- Marisa Santos, *Sem Título 9*, 2013, Madeira, acrílico branco, Luzes, pregos, 160 x 62 x 80 cm

Utilizei as formas de cubo para as minhas caixas, para ir ao encontro da ideia que Sol LeWitt,⁷¹ tem desta forma e que é também a minha: formas pouco agressivas e pouco emotivas, e um tanto ao quanto neutras. Posso ainda referir que, segundo Jasper Johns's e Bruce Nauman,⁴ a caixa tem a capacidade de isolar e remover do tempo o conteúdo dos objetos que podem encerrar outra ideia que vai ao encontro do que procuro nos meus objetos.

Joseph Cornell foi um surrealista que se destacou com a construção de caixas, estes objetos eram uma espécie de arquivo de memórias e continham outros objetos dos mais variados tipos.

Em termos de simbologia a caixa pode ser comparada à ideia de relicário:

*“A origem do relicário é a caixa (o relicário é mesmo a caixa por excelência)
(...) Mas também é relíquia uma Coisa preciosa mais ou menos antiga, coisas veneradas, segredos e, em geral, restos, ruínas.”*

No entanto, as caixas não surgiram no meu projeto plástico com um sentido de veneração, mas antes de ocultação, que é relacionável com a ideia de relíquia “como dispositivo que esconde segredos.”

Como na “Caixa de Pandora”, as minhas caixas aludem antes *“(...) ao significado do inconsciente, apesar de particularizar suas possibilidades inesperadas, excessivas, destrutoras. (...) assimila o símbolo da « exaltação imaginativa”.*⁷²

⁷¹ CAUSEY, Andrew, *Op. Cit.*, p.122.

⁷² Tradução feita pela autora, da citação original, *“El mito de la « Caja de Pandora » parece aludir al significado del inconsciente, aunque particularizado en sus posibilidades inesperadas, excesivas,*

4.2.4 Espelho

O espelho adquire a função de envolver a obra com o espectador - a obra passa a ser reflexo e o resultado de quem se vê nela incorporado. A utilização do espelho segue a premissa de conceder o protagonismo da fruição das obras ao espectador, de forma a reflectir sobre a importância que ele próprio o espectador tem na reconstrução/ constituição/interpretação... de uma obra de arte.

“O mesmo carácter do espelho, a variedade temporal e existencial de sua função, explicam o seu sentido essencial da diversidade de conexões significativas do objecto. Tem-se dito que é um símbolo da imaginação — ou da consciência— como capacitada para reproduzir os reflexos do mundo visível na sua realidade formal (...) Para Loeffler, os espelhos são símbolos mágicos da memória inconsciente (como os palácios de cristal).”⁷³



Fig.32- Marisa Santos, *Sem título 7*, 2013, Espelho, Luzes, Madeira, 130x 48,5x 73 cm

destructoras. Del asimila el símbolo a la «exaltación imaginativa »”. CIRLOT, Eduardo Juan~, Dicionário de símbolos, Barcelona, Editorial Labor, 1888. P.114.

⁷³ Tradução da autora, da citação original *“El mismo carácter del espejo, la variabilidad temporal y existencial de su función, explican su sentido esencial y a la vez la diversidad de conexiones significantivas del objeto. Se ha dicho que es un símbolo de la imaginación —o de la conciencia— como capacitada para reproducir los reflejos del mundo visible en su realidad formal... Para Loeffler, los espejos son símbolos mágicos de la memoria inconsciente (como los palácios de cristal)” CIRLOT, Eduardo Juan~, Dicionário de símbolos, Barcelona, Editorial Labor, 1888. P.194, ss.*

4. 3. Imateriais

4.3.1 Luz

A luz⁷⁴ é a matriz principal deste meu projeto artístico, e é explorada como um elemento plástico para a qual defini duas funções concretas: 1ª criar um ambiente que relativizasse a matéria, e lhe desse aura envolvente e cénica. A 2ª é criar sombras.

Segundo Rosalind Krauss⁷⁵ a inclusão da luz eléctrica no âmbito da escultura moderna, seja essa luz para criar ambiente de encenação para a própria escultura, levantava uma questão muito crítica devido à “teatralidade” que gerava, dado que os artistas faziam uso do espaço como se de um palco de teatro se tratasse e o objeto escultórico tinha o papel de autor prejudicando a estética do objecto com a encenação do espaço: o cénico ultrapassava o estético.

*“Foi no início do século XX que a escultura “teatral” deu os primeiros passos, e descobriu que o brilho da luz eléctrica conseguia solapar o carácter físico do objecto e que afectava o aspecto externo do mesmo - foi com isto que « poderíamos ser tentados a julgar que esses trabalhos descobriram, num mesmo sentido, as possibilidades formais da luz como meio de expressão da escultura ”*⁷⁶

Segundo Rosalind, a luz continua a seguir o desejo mimético de imitar as coisas, e mais ainda devido à suas propriedades de conferir ao objecto um tempo, atribuiu-lhe uma qualidade mais humana, e com isto refere Jack Burnham⁷⁷, no livro *Beyond Modern Sculpter*, onde ele “ (...)defende a ideia de que a ambição mais fundamental da escultura , desde os primórdios, é a de ser a réplica da vida. ”⁷⁸

Estas ideias que registei de Rosalind Krauss e Burnham (sobre o desejo mimético de imitar coisas) vem de encontro ao que Plínio o Velho expressou há mais de dois mil anos sobre a ideia de representar nas seguintes palavras, “(...) brotou da vontade de fazer prolongar a presença de alguém face à sua morte ou ausência, por meio da criação de um desenho,

⁷⁴ Recordo que a luz que utilizo nos meus objectos é a luz eléctrica.

⁷⁵ KRAUSS, Rosalind, *Op.Cit.*, p.241-289.

⁷⁶ KRAUSS, Rosalind, *Op.Cit.*,P.248.

⁷⁷ Jack Burnham, nasceu em Chicago 1931, é um Escritor Americano de arte e tecnologia, foi professor em Universidades, já tem vários livros publicados sobre o um deles é *Beyond Modern Sculpter*, também dedicou-se a fazer esculturas que incluíam luz.

⁷⁸ Jack Burnhan cit. por KRAUSS, Rosalind, *Op.Cit.*,p.250.

pintura, máscara ou escultura (...) ou seja podemos dizer que a pintura nasce como o retrato nasce, isto é do desenho tirado da simples sombra projectada de alguém. ”⁷⁹

Por outro lado, outra ideia expressa sobre a escultura é a de Moholy-Nagy⁸⁰. Este artista acreditava que o volume e a massa já não eram apropriados para a escultura, a luz e a energia representavam de forma mais eficaz o próprio objeto sólido. Este pensamento de Nagy retirou estatuto ao objeto estático na modernidade. A luz era utilizada por este artista para criar movimento nas suas esculturas, porém nos meus trabalhos isso não acontece, porque não é o movimento das formas que se visualiza, mas sim a luz que existe para representar outras formas distintas que vão para além do volume e das massas.

Lúcio Fontana acreditava que a luz transformava a massa: *“A luz nega a massa e torna-a inconstante e intangível.”*⁸¹, para além desta ideia, Fontana admirava o efeito teatral das luzes e como elas mudavam as formas. A luz era o meio que utilizava como estratégia artística para escapar às limitações que ele entendia que a escultura tinha. De igual forma, o efeito teatral que as luzes podem produzir nos objetos e nos espaços onde eles se podem expor, a luz como dispositivo estético e cénico tem a particularidade de envolver, focar, ampliar a dimensão metafórica que eu procuro nos meus objetos. Foi algo que eu procurei desenvolver e explorar no meu projeto plástico (figura 33.)



Fig.33- Marisa Santos, *Sem título 7*, 2013, Espelho, Luzes, Madeira 130x 48,5x 73 cm

⁷⁹ RAMOS, Artur, *O desenho da presença*, Lisboa, Campo da Comunicação.2010. p.12.

⁸⁰ CAUSEY, Andrew – *Sculptor Since 1945*. P. 39.

⁸¹ Tradução feita pela autora, da citação original: *“Light denied mass and was shifting and intangible.”* CAUSEY, Andrew, *Sculptor Since 1945*. Oxford New York: Oxford University Press, 1998. p. 54.

Toda a envolvimento teatral que a luz dá aos objetos, tem a capacidade de alterar as massas e como afirmou Krauss, também existe uma relação entre o teatro e a escultura: *“E ao tentar descobrir o que a escultura é, ou o que pode ser ela, utilizou-se do teatro e da sua relação com o contexto do observador como uma ferramenta para destruir, investigar e reconstruir.”*⁸²

Neste sentido, é por isso que afirmo que, no meu trabalho, a luz permite ao espetador abstrair-se da matéria concreta/massa que os objetos tem para envolver-se num ambiente espacial mais ambíguo e metafórico, tanto pelas luzes como pelos efeitos que as molduras dão a todo este cenário em que o observador pode livremente enquadrar o seu imaginário.

*“Não, pois na verdade os volumes, nestes diferentes estados, não são os mesmos, já que dependem da luz que os modela, que coloca em evidência os seus cheios ou os seus vazios, e que faz da superfície a expressão de uma densidades relativa.”*⁸³



Fig.34 – Marisa Santos, *Sem Título 2*, 2013, Acrílico branco, madeira, luz eléctrica, pregos 89,8 x 30,6 x 10,9 cm

4.3.2 Sombra

Outra potencialidade da luz é revelar a sombra dos objetos que estão inseridos dentro destas *caixas- objetos*. A sombra apenas é possível porque a luz que está no seu interior existe.

Filomena Molder afirma que *“(...) a escultura necessita da sua sombra.”*⁸⁴

A sombra dos objetos pode esconder e ocultar os defeitos da matéria com que os objetos são feitos, na verdade o material não é revelado, mas apenas a sua sombra. O efeito que

⁸² KRAUSS, Rosalind, *Op. Cit.*, p.289.

⁸³ FOCILLON, Henri, *Op. Cit.*, p.61.

⁸⁴ MOLDER, Maria.F., *Op. Cit.*, p.92.

considero positivo na sombra projectada dos meus objetos, encontra-se sentido nas palavras de Krauss, quando afirma que a sombra dirige a atenção do espectador para o lado invisível⁸⁵ - é o oculto, o invisível que pretende captar a atenção do espectador, de forma a activar a sua imaginação sobre o que está dentro das caixas.

O “desenho” que a luz projeta

“(...) é para o real o que a sombra é para as pessoas e os objectos: essa parte da realidade impalpável, distorcida, elástica, imperceptível, fantasmagórica e fugitiva, de que alinha e os espaços que ela desdobra em torno dela são, em matéria de desenho, o equivalente mais perfeito”⁸⁶

É a realidade da matéria e da forma que eu quero que fique oculto, uma vez, que a sombra dá uma espécie de realidade diferente do objeto, e que ao mesmo tempo comprova a sua presença, mas também a sua ausência por esboçar apenas um contorno.

Até segundo a simbologia e iconografia *“Em primeiro aspecto, a sombra, devido à sua condição movediça na constituição da luz que a determina, simboliza a transitoriedade, a mutabilidade e inclusive a irrealidade.”⁸⁷*

A realidade e a mentira, o original e o duplo, o negativo e o positivo entram em conflito quando a luz e a sombra se confrontam.

As intenções de construção dos objetos estão cumpridos nestes conflitos e incertezas, uma vez que geram um campo de amplitude mais alargado de significados.

⁸⁵ KRAUSS, Rosalind, *Op. Cit.*, P.26/27.

⁸⁶ MATOS, Miguel – *Lourdes de Castro: Luz de Presença Sombra de Ausência*. revista Umbigo. Disponível em : <http://umbigomagazine.com/um/2013-01-31/lourdes-castro-luz-de-presenca-sombra-de-ausencia.html> [consultado a 27 de Julho de 2013].

⁸⁷ Tradução da autora, da citação original *“En el primer aspecto, la sombra, debido a su condición movediza a tenor de la luz que la determina, simboliza la transitoriedad, la mutabilidad e incluso la irrealidad.”* FEDERICO, Revilla, *Diccionario de Iconografía y Simbología*, Madrid, Cátedra , 1999. P.405.



Fig. 35- Marisa Santos, *Sem Título 5*, 2013, Chapa de Ferro, Napa, Madeira, Luz, 138 x 37,5 cm



Fig. 36- Marisa Santos, *Sem Título 6*, 2013, Madeira, Luzes, vidro, 150 x 64,5 x 66,5 cm

Conclusão

A intenção desta minha investigação artística, pretendeu focar-se num discurso que fundamentasse a autonomia do artista(eu), face à ideia de Marcel Duchamp sobre a importância que o espectador passou a ter na leitura de uma obra.

Daí o estudo que executei, focar-se no Surrealismo, movimento que pede ao espectador que no momento de observar as suas obras, re-imagine o que vê.

Com a continuidade de procurar um sentido de liberdade e autonomia do objeto face à minha intenção, o estudo prosseguiu com o sentido que Umberto Eco entendeu como obra aberta, para demonstrar mais uma vez que o que pretendo é que os objectos sejam suficientemente autónomos e ambíguos para que possibilitem a quem os vê, leituras distintas e imprevisíveis. Por conseguinte, explorar a ideia de metáfora tornou-se essencial para produzir esse sentido de ambiguidade.

Mas antes de chegar a todos esses conceitos, um trabalho prático teve que ser executado para que a obra plástica pudesse existir e ser observável.

Depois da experimentação de vários processos, a descoberta da técnica de construção por *assemblage* desvendou-se para o meu processo criativo como uma técnica livre, que possibilitou construir objectos mais imprevistos. Tanto a *Assemblage como os Objets Trouvés*, abriram-me a um novo campo de possibilidades criativas.

Ao visualizar a capacidade que os objetos passaram a ter depois de me ter apropriado deles, dos ter manipulado conjugado uns com os outros e no final ver as suas composições, o resultado foi muito positivo.

A conclusão a que cheguei depois de descobrir todas estas novas técnicas, é que tudo implica ser feito, sem tentativas e explorações nada se revelará.

Após estes processos de experimentação revelarem-se tão positivos, descobri que o meu modo operandi baseia-se na experimentação.

Bibliografia

AA.VV., *Surreal Objects*, Frankfurt. Hatje Cantz, 2001

AA. VV., La metáfora. In: GASSET; ORTEGA, José, *Obras completas*, Revista de Occidente, Madrid, Talleres Gráficos, 5ª ed 1946.

CABANNE, Pierre, *Marcel Duchamp: O engenheiro do tempo perdido*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2ª ed., 2002.

CIRLOT, Eduardo Juan~, *Dicionário de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1888.

ECO, Umberto, *Obra Aberta*, São Paulo, Editora Perspectiva, S/D, p.40

ECO, Umberto, *A definição da arte*, 2º ed. Lisboa, Edições 70, 2008.

ECO, Umberto, *A estrutura e a Ausência*. In: ECO, Umberto, *A estrutura Ausente*, São Paulo, Perspectiva, 7ª ed., 2001.

ECO, Umberto - *Sobre a interpretação das Metáforas*. In: ECO, Umberto, *Os limites da interpretação*, Lisboa, Difel, 1990.

FUNDAÇÃO CARMONA E COSTA, *Desenhos construções e outros acidentes: Carlos Nogueira*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008.

FOCILLON, Henri - *A vida das formas*, Lisboa, Edições 70, 2001.

FEDERICO, Revilla, *Diccionario de Iconografía y Simbología*, Madrid, Cátedra, 1999. P.405.

MOLDER, Maria F, *Matérias sensíveis*, Lisboa, Relógio D'água, 1999.

PFEIFER, Ingrid [et.al]- *Surreal Objects: Three-Dimensional Works from Dalí to Man Ray*. Frankfurt. Hatje Cantz Verlag, 2011

RUSHIDE, S. (escritor). (2013). *Conversa de escritores* [televisão]. Portugal .RTP informação.

RAMOS, Artur, *O desenho da presença*, Lisboa, Campo da Comunicação. 2010.

SIGMUND, FREUD, *The Uncanny*, Londres, Penguin Books: Modern Classic, 2003.

Webgrafia

ALMEIDA, Bernardo Pinto, *Carlos Nogueira, Alguns textos sobre cn: Carlos Nogueira, permanência da água*, Lisboa, 1994, p. 19-21.
disponível em : <http://www.carlosnogueira.com/textosobre.html#1> [consultado a 11 de Dezembro de 2013]

DROHOJOWSKA, Philp, Hunter – *Hot Set*. Artnet.
Disponível em: < <http://www.artnet.com/magazine/features/drohojowska-philp/drohojowska-philp3-16-05.asp#>>

[consultado a 1 de Julho de 2013].

MATOS, Miguel, *Lourdes de Castro: Luz de Presença Sombra de Ausência*. Umbigo [em linha], 2013.

Disponível em: < <http://umbigomagazine.com/um/2013-01-31/lourdes-castro-luz-de-presenca-sombra-de-ausencia.html>>

[consultado a 16 Julho. 2013].

WALSH, Brienne - *The Meandering Path: Q+A With George Herms*. Art in American. 2011

Disponível em: < <http://www.artinamericamagazine.com/news-opinion/conversations/2011-07-13/george-herms-la-moca/>>

[consultado a 1 de Julho de 2013].

?- Capítulo 1 Antecedentes

disponível em : http://ppgav.ceart.udesc.br/turma1_2005/dame/E%20cap%201.pdf.

[consultado a 18 de Dezembro de 2013]

Philip Cooper From Grove Art Online – *Art Terms: Assemblage*. MoMA, [em linha 1 e linha 29], 2009 Oxford University Press

Disponível em: http://www.moma.org/collection/theme.php?theme_id=10057 [consultado a 20 de Julho de 2013]

Dr. Jeanne S. M. Willette, *Art History Unstuffed: Surrealism and its objects*. 2011. Disponível em < <http://www.arthistoryunstuffed.com/the-surrealist-object/>> [consultado a 12 de Dezembro de 2013]

MILEAF, Janine, *Please touch: Dada and Surrealist Objects After the Readymade*, New England, University Press of New Englan, 2010, p.85. Disponível em, http://books.google.pt/books?id=z_yDYCRytBEC&pg=PA85&lpg=PA85&dq=march%C3%A9+aux+puces+de+Breton&source=bl&ots=KNqHT8Rw11&sig=AOxoUEtpPTKBO66prHenxyQng0I&hl=pt-PT&sa=X&ei=VxyFUtmnI62u7Aa-roCIDQ&ved=0CGsQ6AEwBw#v=onepage&q=march%C3%A9%20aux%20puces%20de%20Breton&f=false [consultado a 14 de Novembro de 2013]

WANDSCHNEIDER, Miguel, *Carlos Nogueira, Alguns textos sobre cn: Arte Portuguesa do Século XX*, Lisboa, IAC / Neurónio, 1998.

disponível em : <http://www.carlosnogueira.com/textosobre.html#1> [consultado a 11 de Dezembro de 2013]

Bibliografia Consultada mas não citada

BRETON, André, *A crise do objecto in Panorama das artes plásticas contemporâneas*, editorial estúdios cor, 1963, pp.443 e 444.

BRADLEY, Fiona. *Movimentos de Arte Contemporânea: Surrealismo*. Editorial Presença. 1ª Edição Lisboa 2000, tradução Conceição Pacheco. p.31.

CAWS, Mary ANN, *Surrealism*, Phaidon Press Limited, Londres, 2004, p.17.

CAUSEY, Andrew, *Sculptor Since 1945*, Oxford New York: Oxford University Press, 1998.

COOPER, J.C., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000.

CHOUCHA, Nadia, *Surrealism & the Occult: Shamanism, Magic, Alchemy, and the Bird of an Artistic Movement*, Destiny Books, Estados Unidos, 1992.

GIL, José, «*Sem título*»: *Escritos sobre arte e artistas*, 2ª ed. Lisboa, Relógio D'água, 2005.

GASSET, Ortega, José, *Obras completas, Brindis e Prólogos*, 5ª edição, Madrid, Revista de Occidente, 1941-1946, p.257.

HARTIGAN, Lynda Roscoe, *Joseph Cornell: Navigation the imagination*, Londres, Peabody Essex Museum, 2007.

REVILLA, Frederico, *Dicionário de Iconografia Y Simbologia*, Madrid, Cátedra, 1999.

KRAUSS, Rosalind, *Um plano de jogo: Os termos do Surrealismo*. In: Krauss, Rosalind, *Caminhos da Escultura Moderna*, São Paulo, Martins Fontes, 2001.

MURRAY, Linda e MURRAY, Peter, *The Penguin Dictionary of ART & ARTISTS*, 4ª ed. Great. Hazell Watson & Viney, 1976.

SANTOS, David, *Marcel Duchamp e os readymade: une sorte de rendez-vous*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007.

SEITZ, Milliam C., *The Art of Assemblage*, Nova Tork, The Museum of Modern Art, 1961.

Webgrafia Consultada mas não citada

ÁVILA, Maria Jesus, 2011. *Encontros perdidos objectos surrealistas destruídos*, *Revista de História de Arte* N°8, pp.286-305.

Disponível em: <http://iha.fcsh.unl.pt/uploads/RHA_8_VA3.pdf>
[consultado a 27 de Julho de 2013]

COOPER, Philip. Disponível em: <http://www.moma.org/collection/theme.php?theme_id=10057> [consultado a 27 de Julho de 2013].

RUSHIDE, Samuel. *About Salman*.

Disponível em: <<http://www.salman-rushdie.com/about-2/>>
[consultado a 13 de Julho de 2013]

Wikipédia , A Enciclopédia Livre, 2013, Carl Gustav Jung.

Disponível em : < http://pt.wikipedia.org/wiki/Carl_Gustav_Jung >

[consultado a 23 de Janeiro de 2014]

Wikipédia , A Enciclopédia Livre, 2013, Inconsciente colectivo.

Disponível em : < http://pt.wikipedia.org/wiki/Inconsciente_coletivo >

Disponível em : http://ppgav.ceart.udesc.br/turma1_2005/dame/E%20cap%201.pdf.

[consultado a 18 de Dezembro de 2013].